

TEODOR PRACSIU

Clipa ca permanentă



Teodor Pracsiu

CLIPA CA PERMANENȚĂ

Coperta: **Manuela Oboroceanu**

Redactor de carte: **Antoaneta Ciucă**

Tehnoredactare: **Mihai Cantea**

Coordonator proiect: **Ioan Mancaș**

Cartea a apărut cu susținerea financiară a Muzeului Județean
Ștefan cel Mare și Sfânt, Vaslui

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PRACSIU, Teodor

Clipa ca permanență /Teodor Pracsu,- Iași

ART XXI, 2006

ISBN 973-87823-0-9

Teodor Pracsiu

CLIPA CA PERMANENȚĂ

Editura
ART XXI
Iași, 2006

In memoriam Valentin Silvestru

Argument

Cronicarul de teatru contemplă *clipa*, momentul unic și irepetabil al premierei; criticul de teatru înscrie spectacolele în *durată* și – dacă există un temei estetic – în *permanență*; cronicarul își poate îngădui libertatea de a fi subiectiv și „impresionist”, înregistrând „la cald” punctele tari și punctele slabe ale construcției scenice; criticul este chemat să se obiectiveze, să emită judecăți de valoare și să proiecteze spectacolele pe ecranul timpului; cronicarul contemplă *obiectul în sine*, închizându-l într-un cerc fragil, al considerațiilor de moment; criticul vede *deschiderile*, face conexiuni și schițează posibile filiații și ierarhii; cronicarul surprinde notele particularizante și chiar accidentalul vizibil în circumstanțial; criticul fixează genul proxim și diferența specifică, instituind rigori evaluative; cronicarul apreciază *fragmentul*; criticul însumează fragmentele într-o *coerență axiologică*.

Pe linie de consecuție, putem socoti legitimă ecuația *cronicar versus critic*?

Evident că nu! În ranița fiecărui cronicar se află bastonul de critic.

Valentin Silvestru, cel mai mare critic român de teatru postbelic, se ghida în faimoasele sale expertize după câteva principii sănătoase: 1. Publicul nu trebuie judecat niciodată! 2. Dacă publicul / o parte a publicului părăsește sala, un atare gest poate reprezenta o reacție estetică și s-ar cuveni să dea de gândit înainte de toate oamenilor de teatru și abia apoi experților în sociologia succesului; 3. Regizorul este simultan om de știință și artist, iar condiția lui de *autor de proiect*, înzestrat cu puteri virtual demiurgice, îl obligă să valideze noua creație din punct de vedere estetic; 4. Regizorul-

creator articulează un edificiu coerent, pornind întotdeauna de la textul dramatic, potențat prin armonia celorlalte componente, nu încifrând sensurile montării ci luminându-le dintr-o perspectivă înalt estetică; 5. Dacă vom continua să dăm publicului prostioare, lipsindu-l de adevăratele repere artistice, vom perverti repede gustul acestui public și-l vom îndepărta iremediabil de nobila artă a teatrului; 6. Se pare că o nouă categorie estetică a căpătat putere de circulație: *drăguțul*. Nimic mai periculos pentru un spectacol de teatru decât să fie etichetat drept *drăguț*.

Lecția reputatului teatrolog – de la a cărei dispariție violentă și intempestivă au trecut – vai! – nouă ani – rezistă și astăzi, în pofida mutațiilor de gust și de orientare ale spectatorului modern, confruntat cu marile provocări ale momentului: televiziunea, calculatorul, Internetul, globalizarea informațională.

Bătrânul teatrolog (ar fi împlinit 81 de ani în 2005) și-a asumat condiția de mentor într-o vreme când conceptul ca atare funcționa doar în relație cu Titu Maiorescu și Junimea. L-am cunoscut și m-am aflat o vreme în preajma autorului *Elementelor de caragialeologie*, chit că intermitent și în circumstanțe mai mult oficiale decât intime. Corespondența dintre noi umplea întrucâtva sincopele temporale și a reprezentat pentru mine, la vremea potrivită, un imbold extraordinar. Urmând tiparul profesionist al infatigabilului critic, am scris ani mulți cronici teatrale, convins fiind că și *clipa* ține de *durată*. Ceea ce pare mai efemer decât puful pădăiei, spectacolul, rămâne, fie și infidel, în corpul vaporos al cronicilor teatrale și în îngălbenitele fotografii de album sentimental din arhiva secretarilor literari.

O mărturie peste ani a cronicarului – fatalmente datată – dă seamă despre ceea ce au însemnat spectacolele de ieri și de azi în scurgerea inexorabilă a anilor și a deceniilor. Efortul de obiectivare a unei subiectivități sensibile merită întotdeauna să fie făcut. Am adunat în volumul de față – necesarmente selectiv – cronici de teatru risipite în periodice și în câteva volume eclectice, încercând să

acopăr o acoladă de trei decenii (1976 –2005). Tentativă orgolioasă, deși nu se știe dacă mai poate interesa pe cineva într-o epocă atât de grăbită și de cinică.

Dacă n-aș fi și altceva decât par a fi aici, aș spune cu demnitatea lucidă și controlată a lui E. Lovinescu: *Sunt critic de teatru și nimic mai mult, dar nici mai puțin.*

Autorul

Teatrul „Nottara” – București

„Karamazovii” de Horia Lovinescu și Dan Micu, după Dostoievski

Dostoievski, contemporanul nostru! Un contemporan copleșitor, unul din puținele spirite tutelare venind din secolul al 19-lea cu un prestigiu ce s-a consolidat inatacabil în acest zbuciumat secol al 20-lea. Ce poate fi, în consecință, mai temerar decât dramatizarea acestui inhibant *monstru sacru*! În judecata critică argumentul cel mai comod este acela al *congenialității*: autorii dramatizărilor trebuie să fie egali în geniu cu autorul dramatizat; transpunerea substanței românești în substanță dramatică reprezintă o întreprindere atât de delicată, de anevoioasă, ținând de legile esoterice ale creației și de inefabilul personalității, încât puțini reușesc să treacă de media acceptabilă. Durata romanească trecută în durată scenică suportă inerente și fatale metamorfoze; sondările în subconștient se realizează în roman pe coordonate specifice, imposibil de regăsit sub luminile rampei; definițiile caracterologice, portretele interioare, eul profund se cristalizează în zeci de pagini, luminându-se reciproc în strânse conexiuni și într-o viziune unitară ce este *numai* a scriitorului; limbajul teatral este în chip esențial *altceva* și trecerea dintr-un registru în altul poate lua înfățișarea operațiunii procustiene. Ceea ce nu i-a împiedicat pe Horia Lovinescu și Dan Micu să-și încerce șansa și să reușească un lucru mai mult decât meritoriu. Comparația cu *etalonul* românesc devine superfluă și înclinăm să dăm dreptate lui Leonida Teodorescu (*Teatrul*, martie, 1982, p. 19): „... *Karamazovii* reprezintă mult mai

mult decât un succes scriitoricesc, reprezintă o *ipoteză* (subl. n.) cu privire la un Dostoievski văzut din punctul de vedere al teatrului” O dramatizare ce operează prin selecție și concentrare, pe de o parte, iar pe de alta prin lărgirea sferei *karamazovismului*, alăturând clanului alți croi din galeria dostoievskiană a „demonilor”, exprimă o ipoteză îndrăzneată și un punct de vedere personal.

Un orgoliu bine disimulat marchează *scenariul* iar spectacolul confirmă aserțiunea. Regizorul *Dan Micu* știe că modernitatea lui Dostoievski este eternă și ca atare nu operează modernizări factice, forțate, tautologice. Disoluția morală, socială și politică a lumii Karamazovilor este fin sugerată, tensiunile se echilibrează și se destramă, într-un amețitor joc antitetic, pornind din *interior*, din străfunduri sufletești, îngerii și demonii trăiesc frenetic ori auster stările conflictuale, spasmul moral are un *ce* tragic tulburător iar *epiczarea* nu trebuic să ne înșele: conflictul tată-fii, cazuistica crimei, procesul Karamazovilor etc. sunt riguros integrate metaforei existențiale, au adâncimea necesară și ridică dezbateră la cota *semnificativului*. Scenografia lui *Dragoș Georgescu* conține multiple antinomii sugestive, incită și tulbură spiritul: heruvimi și diavoli, gardul negru-sângerieu, porțile ce închid abisul, pasarela metalică (înălțare-prăbușire), spațiul labirintic al inocenței și culpabilității, al purității și abjecției asigură coerența compozițională. Din spațiul dat nimeni nu scapă, compasiunea însăși (dacă există!) are o coloratură aparte, purificarea lăuntrică săvârșindu-se *dincoace* și *dincolo* de spectacol, în conștiința unui spectator *sensibilizat* și *prevenit*. Ni s-a impus cu putere dimensiunea freudistă a acestei montări excepționale, nescutită de scăderi dar revelatoare pentru potențele teatrului românesc actual. *Dan Micu* l-a citit pe Dostoievski printr-o indubitabilă *grilă* freudiană. Complexul oedipian, paricidul, epilepsia, complexul bastardului, substituirea Tatălui, în sens psihanalitic, visul nevrotic al lui Ivan *sunt* toate în spectacol, fie sugerate subtil, fie exprimate ca atare. Ivan exclamă ritos: „Cine nu dorește moartea tatălui

său?...” Pentru mai multă precizie propoziția putea suna astfel: „Care fiu nu dorește moartea tatălui său?” Într-un spectacol de asemenea proporții, cu o durată mai puțin obișnuită la noi (4 ore), interpretările actricești capătă aspectul unor tururi de forță, angajând toate potențele psiho-intelectuale și fizice ale protagoniștilor. *George Constantin*, unul din marii actori ai epocii noastre, este Feodor Pavlovici Karamazov, Tatăl, ținta paricidului, pendulând între maleficul expresiv și atitudinea bufonă. Tentația actorului este de a juca mai degrabă măscăriciul tragic, viclean-jucăuș și șturlubatic, de o falsă umilință, bufon de geniu cu priviri diabolice, ironic și auto-ironic, degajat, dezinvolt, meditativ, filosof amar al unui existențialism sui-generis. Este o creație deosebit de interesantă, în care personalitatea actorului se revelează plenar, ca într-o oglindă cu ape adânci, neliniștitoare și cu o suprafață aparent senină. Unul din cele mai bune roluri ale sale compune *Alexandru Repan* (Ivan). Partitura dificilă îl solicită intens și în câteva momente, monologând cu fața către o entitate metafizică, o dumnezeire ingrată, sau perorând pe tema supunerii depline, actorul atinge coardele cele mai fine ale sensibilității spectatorului. Sunt clipe în care Ivan este cu adevărat *bolnav*, mânat de un vânt al demolițiunii și extincției, rătăcind pe meandrele unui suflet involburat. Acum Repan dă măsura posibilităților sale, căci alteori el intră în zone de expresivitate comune, joacă studiat, pedant, patetic și lustruit, exprimând – după vorba unui critic – *problema* lui Ivan și nu *boala* lui Ivan. *Dragoș Pâslaru* creează un Alioșa hieratic, cufundat în ample tăceri elocvente, întrerupte de izbucniri ciudate, ca și cum s-ar afla în stare hipnotică și altcineva, din afară, i-ar dicta mișcările și gesturile. Personaj ciudat, complex, derutant, un „idiot” ce tulbură conștiințele culpabile și ațâță patimile instinctuale, croit după tipare *inumane* și – de ce nu? *culpabilizat* el însuși, dacă e să luăm în considerație vorbele pe care i le adresează Ivan: „Orice om ascunde un demon în inimă, Alioșa Karamazov!” Trăvialiul artistic al lui *Ștefan Sileanu* (Dimitri) este desigur

important, mai important chiar decât pare la prima vedere și cel puțin o ecuație a personajului a fost dezlegată: rivalitatea sexuală. Să ne amintim cuvintele adânci ale lui Freud: „... aici crima este comisă de un altul (Smerdeakov, n. n.), dar acest altcineva se află și el într-o relație filială față de cel ucis, ca și personajul principal Dimitri, la care rivalitatea sexuală se manifestă deschis” (*Sigmund Freud – Scrieri despre literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980, p. 49). Sunt și accente factice în jocul său, sunt și momente când interpretul nu s-a integrat adânc *problemei* ce i-a revenit, dar nu se poate contesta aportul lui Sileanu la stabilirea tensiunii conflictuale, a raportului de forțe în scenă, la reliefarea abjecției în forma primară și a violenței paroxistice. Ne-dostoievskian? Nicidecum! Ne pare rău că trebuie s-o spunem dar n-avem încotro: *Horațiu Mălăele* (Smerdeakov) înregistrează aici un semi-eșec; datele eroului sunt altele, traiectoriile lor rămân paralele, conexiunea necesară nu se produce. Actorul pare devitalizat, exterior, jucând parcă pentru o miză oarecare, în tracăt, detașat, mult prea detașat, „micșorând” lucruri importante, dându-le aspect de bagatelă, rostogolind cuvintele fără convingere, din datorie, blazat, absent, ca și cum ar rosti o partitură ce este a altuia. Labirinticul Smerdeakov s-a estompat până la dispariție, lăsând în loc o vagă siluetă de fum, o părere, un abur. Păcat! *Ioana Crăciunescu* (Katerina Ivanovna) are o consistență net superioară, o eleganță a jocului și o distincție neostentative; frumusețea ei nu șochează chiar dacă este una din armele de temut ale femeii fatale, ale femeii misterioase, tulburătoare, imprevizibile. Ceea ce nu are aici personajul (și ar fi trebuit să aibă!) este un ritm vital mai apăsător. *Dana Dogaru* (Grușenka) este mai aproape de datele esențiale ale eroinei sale, de exuberanța erotică și de spiritul posesiv al femeii fără complexe, ființă vitală, lascivă, devoratoare.

Bun – trio-ul complementar al *karamazovismului*: *George Busnea* (Stavroghin), *Radu Dunăreanu* (Kirilov) și *Valentin Teodosiu* (Svidrigailov). Expresive, de o plasticitate pregnantă și

elocventă – secvențele de grup lucrate minuțios de regizor. Siluetă inconfundabilă, fizionomie ce nu se uită: *Mircea Anghelescu* (Starețul Zosima).

În semiobscuritatea scenei, Ivan stânge în mâini ceasul care măsoară implacabil clipele vieții lui Smerdeakov și se crispează dureros în clipa fatală. Moment memorabil, metaforă străvezie închizând în învelișul ei esoteric destinul damnat al Karamazovilor.

Stagiunea 1981-1982

Teatrul de Comedie – București

„Există nervi” de Marin Sorescu

Cu *Există nervi* Marin Sorescu a țintit neîndoienic *departe* și în *adâncime*, fixând într-o lunetă imaginară mirajul unei mari mize problematice. „Proiectul” inițial de piesă și cristalizările ulterioare sunt dintre cele mai ambițioase, purtând o pecete de ilustru prestigiu: *teatrul absurdului*. Fără a căuta cu obstinație paradoxul, putem spune că voind prea mult, autorul a obținut în final mai puțin decât spera. Comedie? Metaforă dramatică? Parabolă? Pamflet teatral disimulat? Ca și în alte cazuri, creația soresciană se arată rebelă la clasificări, afirmându-și cu superbie unicitatea formulei, structura deconcertantă. Desigur, se poate vorbi aici de condiția omului într-un secol extrem de agitat, a omului asaltat de întrebări multiple și de dileme existențiale, resimțind acut perturbările dinamicii ontologice, „trestie gânditoare” pândită de multiple pericole, între care cel nuclear nu este dintre cele mai roze. Mai poate fi vorba și de existența subminată insidios de absurd, omul căutându-și – prin opțiuni nu o dată dureroase – sensul și menirea socială. Și deopotrivă – metafora vieții ca tren (a trenului ca viață?), călătorie ce poate fi făcută oriunde și oricând, putând fi reluată la infinit, sub semnul aleatoriei. Și încă: fragilitatea fapturii gânditoare și încă multe alte piste ideatice pe care le poate sugera. Nu vor scăpa ochiului scrutător „simbolistica” întâlnirilor fortuite, trimiterea aluzivă la forța malefică și, în definitiv, compensatorie a subconștientului acelui pilot care și-a pierdut mințile după lansarea teribilei bombe atomice, ecoul subtextual, cu reverberații în adânc, al unei propoziții ce nu vrea să fie doar

trăsnită: „Secolul ăsta mi-a distrus flora intestinală!” Cultivând neobosit neconținută convertire a glumei în meditație și a gravității în umor, paradoxalul Sorescu se mișcă printre formule șocant-insolite cu dexteritatea unui prestidigitator (Truculența verbală, aluziile, subînțelesurile, apetența parodică, sarcasmul sunt de altfel modalități frapante numai pentru ochiul superficial, altminteri ele având valoarea unor *semne premonitorii*, indubitabile în cazul cunoscătorilor teatrului sorescian). Din planul strict meditativ, grav, metafizic, replica alunecă repede în planul concret-terestru, pentru ca în clipa următoare să revină în spațiile... eterate, după o capricioasă (și foarte... soresciană, în fond) pendulare celest-teluric, pământ-azur. Subminarea perpetuă a gravității, intrarea în calambur și în paradox reprezintă o constantă programatică, niciodată abandonată, niciodată obosită, susținută de un mecanism perfect pus la punct: „Femeia este o tovarășă de viață, de muncă, de concepții, de... aspirator (aspirații – „aspirator”); „Noul irită! Irită... fierea!”; „Ne apropiem cu știința de marile descoperiri ale... viețuitoarelor” (Autorul n-a ezitat de altfel să integreze piesei sale și o mai veche poezie – *Nudism* – paradoxal-ironică și iconoclastă). Cum însuși bunul Homer mai ațipea câteodată, nici textul sorescian n-a putut fi egal de spiritual și de substanțial de la un capăt la altul. Mai dăm și peste „goluri” de intensitate ideatică, simțim uneori și vidul de semnificații de dincolo de cuvinte.

Fără a ignora totalmente *construcția*, dramaturgul știe să eludeze cu eleganță *arhitectura* riguroasă, sugerând într-un mod propriu înclinația către finit. El ne propune aici fragmente dintr-un amplu mozaic, enunțuri, idei concentrate la dimensiunile „pilulei”, sentințe, deosebit de interesante în sine dar și printr-o adiționare „cromatică”, învecinate câteodată, prin jocul imprevizibil al asociațiilor libere, într-un ansamblu viu, pulsând derutant. Dar Sorescu judecat fragmentar nu mai este Sorescu!

Cât de anevoioasă a fost misiunea directorului de scenă Florin Fătuțescu e lesne de presupus. Pe linia fragilă dintre

gravitate și umor, text și subtext, realism și parabolă, claritate și ambiguitate, solar și teluric, meditativ și interogativ e greu să-ți menții echilibrul, riscul alunecării într-o latură sau alta fiind iminent. Lăsând liberă circulația ideilor, a accentelor, a replicii (suverană la Sorescu), regizorul a vegheat la configurarea metaforei globale a spectacolului, cristalizată în cele din urmă cu unele anevoinți. Ne gândim la absența unui puternic nucleu coagulant, la dispersarea energiilor pe spații spectaculare modice, la finalul demonstrativ-tezist, la proiecția dezbaterii filosofice pe un fundal albastru (un cer înstelat) – viziune edulcorată, „teșind” brusc necesarele asperități satirico-sarcastice ale piesei, soluție regizorală „lipită”, cu atât mai surprinzătoare la un atent lector al dramaturgiei soresciene cum este *Florin Fătuțescu*. *Constantin Băltărețu* (Locatarul), *Iurie Darie* (Prietenul), *Mihai Pălădescu* (Profesorul), *Vladimir Găitan* (Vizitatorul), *Sanda Toma* (Femeia necesară), *Anca Pandrea* (Femeia în plus) alcătuiesc incontestabil o echipă redutabilă, oferind din start garanția reușitei. Jocul lor se desfășoară în spirit sorescian, prin atenta și simultan dezinvoltă „decupare” a replicii, prin susținerea regimului firesc al paradoxului, poantei, calamburului, prin sugerarea inteligentă a planurilor *real-suprareal*, cu încetiniri de ritm și izbucniri înfocate și mai ales prin dozajul optim al efectelor, fără supralicitări exterioare. Mai rar și numai acolo unde textul „macină în gol”, interpreții simulează o însuflețire ce rămâne, cu tot efortul, factice. Rigoarea scenografiei se probează numai în sistemul referențial al piesei: spațiu anodin, impersonal, de oriunde. Semnatarul scenografiei, *Ion Popescu Udriște*, artist de mare vocație, a gândit-o în coerența lăuntrică a textului și a spectacolului, expunându-se cu franchețea creatorului autentic posibilei obiecții de paupertate... plastică și de puținătate a potențialităților sugestive.

Stagiunea 1980-1981

„Turnul de fildeș” de Victor Rozov

Septuagenarul Victor Rozov este unul dintre dramaturgii jucați la noi și cu audiență la public, împrejurare ce nu are nevoie de îndelungi motivații. Autorul stăpânește perfect meșteșugul dramaturgic, are știința ecuației conflictuale, deține o largă paletă caracterologică și manevrează dibaci modalitățile ironiei și umorului. Personajele sale nu sunt maleficii fără leac și nici angoasații de duzină ci oameni cu însușiri și lacune obișnuite, așa cum se întâlnesc și pe alte coordonate geografice, cu psihologii comune și habititudini ușor detectabile. *Problema* – ca să zicem așa – a *Turnului de fildeș* (cu subtitlul aluziv-metaforic *Cuibul cocoșului de munte*) este hiatusul dintre existență și conștiință, o existență cvasi-opulentă și o conștiință retardată. Pe acest fond problematic se proiectează trăiri, sentimente, nuanțe comportamentale, teme și motive ce au făcut și fac adesea obiectul unei dramaturgii viabile și interesante, Rozov însuși forând cu succes filonul. Sigur că se poate vorbi de începutul mortificării sociale la unii dintre eroii săi și chiar de forme alienante, dar extrapolarea este imposibilă. Personajele lui Rozov au un bogat fond de umanitate, o bonomie ce-i scutește de încrâncenări paroxistice; frământările lor se înscriu în ordinea firescului, de unde și privirea afectuoasă a creatorului. Demersul regizoral (*Ion Cojar*) s-a organizat în sensul *fidelității față de text*, al unei aplicate și exacte exegeze scenice. Nimic discordant, nimic ostentativ, nimic din categoria „găselnițelor” ce fac deliciul „galeriei”; o transpunere coerentă și consecventă sicși, o „verticalizare” afectuoasă, fără orgoliu afișat și fără falsă umilință. Diversitatea tipologică și perspectiva ironică asigură spectacolului cota de interes, conferindu-i deopotrivă pecetea de „bine făcut” Câștigat de substanța generoasă a textului, regizorul *Ion Cojar* a așezat cu grijă lucrurile în matca lor, în dozaje convenite, fără a forța re-semantizări

factice. Distribuția însăși s-a cristalizat în acest „spațiu securizant” și, într-o benefică exprimare colectivă, e revelatoare. Cadrul scenografic (semnatar *Ion Popescu Udriște*), cu excepția glasvandului central, greoi, inoportun și incomod, a susținut cu elemente sugestive viziunea regizorală. Interioarele, biblioteca, icoanele, măștile artei negre, arcul și săgețile, craniul etc. au permis stabilirea unei relații semnificative între *personaj – obiect, univers uman – univers material, conștiință – existență*, ceea ce era de fapt esențialul în contextul dat.

Spectacolul Teatrului de Comedie oferă actorului *Ion Lucian* prilejul de a-și pune încă o dată în valoare cunoscutele virtuți artistice: expresivitate, dezinvoltură, sinceritatea trăirii, firescul replicii, gestică etc. „O mare vocație nativă” – iată sintagma definitorie în cazul acestui interpret de certă popularitate. În „tălmăcirea” sa, Sudakov capătă o *corporalitate* pregnantă și un timbru inconfundabil. Într-un rol episodic, *Stela Popescu* (Valentina Dimitrievna) etalează gama de mijloace expresive ce-i sunt proprii, individualizându-și puternic eroina. Într-un moment de acalmie scenică apariția ei provoacă o creștere bruscă a tensiunii dramatice și o spontană adeziune a sălii. În economia stagiunii, spectacolul Teatrului de Comedie a lăsat impresia solidității, echilibrului și moderației.

Stagiunea 1980-1981

Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București

„Între etaje” de Dumitru Solomon

Spectacol studentesc dintre cele mai interesante și mai incitante! Debutul studenților anului IV actorie în spectacolul *Între etaje* este revelator. Autorul piesei a pregătit pentru ei o variantă adecvată – prin concentrare și esențializare – profesorul Amza Pellea i-a condus în scenă, în ipostaza *regizorului-personaj*, iar regizorul de drept – *Ion Cojar* – susținut scenografic de *Diana Cupșa Popescu*, a realizat o montare cu certe virtuți artistice și pedagogice, sublimând un efort colectiv și dând un sens major demersurilor creatoare. E o întâlnire benefică (se întâmplă atât de rar!) între un profesor de institut, un regizor de experimentată condiție artistică, un dramaturg matur și o clasă de studenți deosebit de dotată. Fără a fi cea mai valoroasă creație a lui Dumitru Solomon, piesa articulează o problemă interesantă și etern valabilă – aceea a condiției creatorului în veacul său, ins asaltat de stimuli interiori și exteriori perturbatori, căutător înfrigurat al echilibrului lăuntric.

În optica autorului teatrul este mai mult decât viață, *cele trei etaje* semnificând o gradualitate și o opțiune axiologică: realitatea trăită, realitatea scrisă și realitatea re trăită prin spectacol. Cele trei niveluri comunică într-un chip subtil, creatorul fiind acela care stabilește necesarele raporturi, după o dialectică a cauzalității.

Suntem în miezul convenției teatrale, asistăm la o repetiție și refacem împreună cu interpreții drumul de la o sinucidere (simplu fapt divers) la cauzele moral-psihologice ale dramei. Similitudinile cu pirandelliana căutare a celor șase personaje nu merg mai departe

de suprafața lucrurilor, fiind vorba de fină ironizare a *pirandellismului* și chiar – păstrând proporțiile – de o delimitare polemică. Putea fi salvată sinucigașa Andreea? Întrebarea are și nu are obiect. Are în măsura în care autorul, reconstituindu-i moartea, avea posibilitatea opțiunii într-un noian de soluții; nu are dacă ne gândim la rigorile convenției și la faptul că ni s-a oferit o posibilitate nu mai puțin îndreptățită decât altele.

În acest spectacol delectabil totul este la vedere, totul se consumă în spațiul dat, într-un ritm adesea drăcesc, cu rare și discrete *imixtiuni* ale regizorului-profesor (Amza Pellea), didactic fără ostentație și cu o blajină și protectoare asumare a responsabilității. Impresia este de improvizație strălucită. O impresie înșelătoare, totul fiind organizat cu meticulozitate deosebită de către regizor, atent la detalii, la nuanțe, la accente, nelăsând nimic sub zodia aleatorului, ochi vigilent și neiertător, afectuos și ludic, îndrăzneț și pilduitor. Spectacolul reprezintă și o *lecție de regie*, organizată cu voluptate, în refuzul didacticismului îngust, ca o fereastră deschisă spre zările exprimării artistice libere.

A vorbi despre disponibilitățile creatoare ale trupei este în clipa de față prea puțin. Studenții profesorului Amza Pellea au talent și – ceea ce este încă mai important – au capacitatea de a și-l etala scenic, în compoziții dificile, în registre diverse, în tonuri și linii sigure, aidoma profesioniștilor veritabili. Ei știu deja să se miște în spațiul artistic, să-și asume obiectele înconjurătoare, să propună dezinvolt schițe caracterologice și temperamentale, să-și folosească virtuțile plastice ale corpului, să sublinieze subtextul replicii ș.a.m.d. Din grup se distinge *Magda Catone*, talent complet și inconfundabil. Doamna Trifoi rămâne în întruchiparea tinerei actrițe o mică bijuterie, cizelată cu surprinzătoare finețe și maturitate. Vom mai auzi cu siguranță vorbindu-se și de ceilalți interpreți, din rândurile cărora se vor recruta poate acei „monștri sacri” ai teatrului românesc de mâine.

Stagiunea 1981-1982

Teatrul Mic – București

„Niște țărani” de Dinu Săraru

Un roman, devenit fulgerător celebru, plasându-l pe autorul său, fără nici un echivoc, în primele rânduri ale prozatorilor contemporani, dramatizat și ecranizat cu o precipitare ușor de înțeles, intrat rapid în notorietatea cea mai generoasă, are de ce să nască prejudecata sceptică. Succesul ce pare prea lesnicios este mai întotdeauna privit cu circumspecție și cu îndoială. Se pare însă că *Dinu Săraru* a trecut cu brio prin toate sitele critice, binemeritând laudele ce s-au adus cărții sale, una dintre acele scrieri ce nasc impresia acută că deschid un drum, răspunzând într-un chip strălucit sensibilității și mai ales spiritului epocii.

În fața atâtor succesive „întrupări” artistice (roman, dramatizare, scenariu de film și, cine știe, poate că vreun spirit iconoclast, lipsit de complexe culturale, va realiza cândva și un scenariu pentru teatru de marionete), critica s-a simțit mereu datoră să refacă *drumurile* în sens invers, până la „matricea” romanească. Spectacolul a avut de suportat presiunea tiranică a prestigiului cărții, ceea ce într-un fel era de prevăzut. Principiul funcționează ca o constantă ineluctabilă în mai toate cazurile, născând, uneori, vai, false probleme, câlțos-aride, chiar și pentru exegeții cei mai lucizi și mai inteligenți.

Destinul unei clase nu poate fi decât un subiect seducător în arie problematică și raportarea la literatura lui Marin Preda s-a impus firesc. Cornu' Caprei încetează a mai fi un sat oarecare, focalizând confruntări clarificatoare în plan politic, social și moral, chiar dacă evenimente importante se produc și în altă parte. Reverberațiile acestora ating satul, care vibrează cu o profundă sensibilitate. Autorul conturează un spațiu existențial distinct,

fremătând de viață, cu oameni capabili în cele din urmă să-și asume destinul istoric. Pe de altă parte, așa cum s-a observat, în ordine cosmică și ca entitate esențială a locului, omul rămâne etern; doar indivizii sunt trecători. Prefacerile sociale joacă și rolul *factorului perturbator* și sunt scrutate din unghiul unei prudențe ancestrale. Viclenia, umorul, disimularea dibace, vorba „în doi peri” sunt structurale țăranului, celui țăran ce a traversat seisme sociale cu o puternică forță alienantă. Adaptabilitatea nu este o însușire ce se poate căpăta peste noapte. Existența rurală își are fixațiile ei adânci și unul din tâlcurile romanului aici trebuie căutat.

Cele șapte „anotimpuri” ale scenariului (semnatară: *Cătălina Buzoianu*) se regăsesc în spectacol într-o tulburătoare expresie scenică. Materia romanească se esențializează, concentrându-se în momente semnificative, de un bun efect artistic. Spectacolul se armonizează în funcție de multitudinea de idei, trăiri, confruntări, fulgerări de conștiință, rememorări, limpeziri vitale, orchestrând cu suplețe componentele teatrale. Regizoarea Cătălina Buzoianu a intuit în cazul de față pericolul *fragmentarismului*, al lucrului „pe bucățele”, organizat cel mai adesea în speranța unei asamblări finale norocoase. Materialul artistic a fost perceput simultan pe părți și în întregul său, așadar în singurul mod posibil de organizare compozițională cu adevărat riguroasă. În acest fel, altă pondere și o coerență scenică indubitabilă capătă tablourile retrospective, visările protagoniștilor, alternările planurilor prezent-trecut.

Scenele de grup dobândesc concretețe, fără a fi *reconstituiri* fotografic-naturaliste ale cutărui sau cutărui episod din roman. Regizoarea are ochi plastic, o excelentă capacitate de a construi vizual, un puternic simț al mișcării grupurilor. Dinamica scenică este deosebit de sugestivă, permanent controlată, implicând spectatorul, dându-i iluzia *participării*. Montarea este gândită și realizată în planuri contrastante, în polarități succesive, din preocuparea pentru persuasiune. *Citirea* romanului s-a făcut în

spirit, prin forări dibace, aducându-se în prim-plan cele câteva adevăruri importante. Iată un mod de a tălmăci în cuvinte spiritul inconfundabil al cărții: „Cele două cupluri principale ale romanului: prolificul Năiță, semeț și sămănțos ca o buruiană rea, cu roșcovana lui născătoare de prunci, Genica, afurisită de gură, vicleană ca și el dar credincioasă și neclintită lângă bărbat, cuplul acesta binecuvântat în rod, înconjurat de șase guri, „care cer și te-apucă dacă nu le dai, c-așa sunt pe aici oamenii, răi de nevoie”, familia aceasta monolitică, din grupul căreia, atunci când pleacă Gheorghe, se frânge pentru ei o bucată de viață, apare în vădit contrast cu celălalt cuplu, unit într-o tăcere iernatică: Pătru cel Scurt și Sterp, măcinat de complexul copilului orfan, crescut la ușa altora, și muiera lui, mare, colțuroasă, neîmplinită, fără rost în lume, dacă nu e dat să poarte rod, două singurătăți unite la întâmplare, ducând, unul lângă celălalt, o existență măcinată în pustiu” (Caietul-program). Regizoarea n-a scăpat din vedere valoarea exponențială („arhetipală”, zice ea) a eroilor romanului, trecuți în spectacol cu acest atribut esențial. La o privire atentă devine evident și sensul polemic al montării, în raport cu o epocă de tristă amintire – aceea a abuzurilor și exceselor unor funcționari ai aparatului de stat. În partea finală, spectacolul se organizează în acorduri poetice, asumându-și și o notă „ritualică”, nediscordantă. Disparația lui Pătru cel Scurt nu este o benignă și episodică trecere „dincolo” Ea semnifică mult mai mult, în esență, incapacitatea de adaptare a eroului la pulsul accelerat al istoriei, de unde și melancolia inefabilă ce-l cuprinde, ca o „răceală” soresciană (săvârșită desigur în alte vremi și la alte proporții).

Un spectacol trăiește și există în întregul său organic. Reușitele parțiale nu pot conta prea mult într-o evaluare axiologică exactă. Adevăr irefutabil și-n cazul acestei montări, care ființează prin ansamblul armonic. „Decupând” succint câteva scene, n-o facem decât din necesități de demonstrație; repudiem în principiu procedeul culpabil al „degustării” părțicelilor pitorești. Sunt în

acest spectacol momente de excelent teatru, pe care memoria le reține cu fidelitate: strategia vicleană a protagonistului Năiță Lucean aplicată ori de câte ori intră în contact cu autoritățile indezirabile: grupul compact al copiilor săi năvălește asupra oaspeților nepoștiți, sufocându-i; discuțiile eroului cu Dumitru Dumitru, turnate în formule sentențioase; moartea lui Pătru cel Scurt și lamento-ul tulburător al nevestei; sătenii la pomană; Alexandru Turbatu scos din aparatul de stat, în secvența mută în care este asemenea unui tânăr lup hăituit, măcinat de impulsuri contradictorii (interpret *Gheorghe Visu*). O distribuție numeroasă acoperă „claviatura” personajelor și când spunem „acoperă” avem în vedere deopotrivă sensul propriu și figurat. Evident, *Mitică Popescu* (Năiță Lucean) are de susținut una din partiturile actoricești cele mai dificile, dar și cele mai generoase. Interpretul și-a „simțit” cu exactitate eroul: amestec sublim de bonomie, umor, haz (de necaz), vorbire repezită, sfătoșenie... oltenească, un mod inimitabil de a dialoga cu interlocutorii săi, aparent în treacăt și cu dibace fandări și atacuri fulgerătoare, ca într-un aprig duel de istețime. O cumpănire exactă a vorbei, un zâmbet sceptic, o încăpățănare stâncoasă, un mod insistent de a-și chestiona destinul (ceva în genul „Da’ cu noi cum rămâne?...”) s-au întrepătruns fericit în relația interpret-personaj. Un Năiță Lucean memorabil, la datele căruia se vor raporta – nu ne îndoim – întruchipările ulterioare. *Valeria Seciu* (Genica) este „rug și flacără”, scăpărare de energie și tandrețe neechivocă, involburare temperamentală și afecțiune maternă, un rol înșelător pentru ochiul spectatorului neprevenit, al aceluia înclinat să vadă superficiala lucrurilor – partitură pe măsura profundului și atât de expresivului ei talent. *Dinu Manolache* (Pătru cel Scurt) și *Carmen Galin* (Muierea lui Pătru) aduc în spectacol o indicibilă artă a nuanțării, probând capacitatea de a sugera stări de spirit complexe, de la nedumerire și îndoială la stupefacție și consternare. Bocetul femeii lui Pătru are ceva din tânguirea paroxistică a vestitelor tragediene. În jurul celor două cupluri

gravitează multe dintre personaje, ca într-o horă ciudată, grupându-se, desfăcându-se și regrupându-se după afinități, conjunctură, situații de forță majoră etc. O mască grotesc-feroce ne propune *Papil Panduru* (Ciclop). Alte siluete izbutesc să dăinuie dincolo de fulgurația clipei: *Nicolae Pomoje* (Craina), *Tatiana Iekel* (Tudora), *Florin Vasiliu* (Moșul din Sacoț), *Liana Ceterchi* (Mătrăcuca 1), la aceasta din urmă minus excesul de zel actoricesc în secvențe fără pondere.

Un spectacol de mare siguranță regizorală și scenografică (scenografia: *Mihai Mădescu*). Însușire rară, pe care o întâlnim totuși mai adesea în ultimii ani la această instituție curajoasă, demnă și deschisă noului care este Teatrul Mic.

Stagiunea 1980-1981

„Mârâiala” de Paul Cornel Chitic

Dramaturgul Paul Cornel Chitic este un spirit febril, neliniștit, acaparat de întrebări, vădind o importantă capacitate de *problematizare a politicului*, a aceluia politic dimensionat din perspectiva momentului social-istoric actual. Implicarea dramaturgului ține de evidență și doar scepticismul, ca să nu spunem defetismul unora, face ca piesele sale să zăbovească prin sertarele secretariatelor literare un timp nejustificat de mare și să rămână în chip nepermis în afara scenei. În ultimii ani lucrurile s-au schimbat simțitor și iată că Teatrul Mic și directorul acestuia, Dinu Săraru, au spart crusta îndoielii, montând *Mârâiala*. Ajunși aici, să spunem că sunt necesare anume disocieri. Sensul interogativ al piesei se configurează în baza unor date etico-politice pe care proza noastră contemporană, bunăoară, le-a asimilat curajos, inculcându-le unor structuri romanești de mare adâncime și acuitate estetică și ideatică (Nu facem ierarhizarea genurilor literare ci doar

observăm, cu obiectivitate, anumite *întâietăți* inevitabile, pe care istoria literară fără îndoială că le va fi ratificat deja). Cum gestul dramaturgului nostru nu premerge ci succede unor atare inițiative (piesa este ulterioară inclusiv pamfletului său politic *Europa, aport, viu sau mort!*), se impun atenției exegetului întrebări de genul: „În ce măsură dramaturgul exploatează și valorifică persuasiv o poziție estetică deja câștigată?”, „În ce grad poate înrâuri conștiințele spectatorilor și reverbera pe spații psihologice mai ample „ecuația” unei conștiințe ultragiutate, știut fiind că albia problematică a fost săpată mai înainte de alții?”, „Iconoclastul Paul Cornel Chitic nu se înscrie, cumva, fie și fără intenții declarate, într-o modă a iconoclastiei?” Căci – fapt indubitabil – el *nu defrișează*, încearcă, ambițios, *să adâncească*.

Spre a nu lăsa cumva impresia că pretindem autorului inclusiv ceea ce el nu a avut în vedere, să conchidem că piesa de față – nu cea mai puternică dintre creațiile sale de până acum – deține elementele unei dezbatere viguroase și ale implicării politice. Mai mult încă, dramaturgul schițează gestul unei provocări, adresate spectatorului, cu un subtext polemic străveziu: „Dacă ai venit, va trebui să dai singur răspunsul la o seamă de întrebări care vă așteptau (*nici mie nu-mi plac răspunsurile date înainte de a fi pusă întrebarea*)” (subl. n.).

Miezul iradiant al piesei trebuie căutat în semantica unei sintagme-cheie: *conștiința trează*. Într-o actualitate de un dinamism debordant, declanșând mutații la nivelul existenței sociale, conștiința capătă atributele unei pârgii esențiale. Morala fabulei: există încă indivizi retardatari, fideli unor mai vechi închistări și dogme, lozincilor vidate – prin repetiție automatizată – de sensul lor generos, iubitori de sloganuri, prizonieri ai ticurilor comportamentale. În jocul înșelător dintre aparență și esență, conștiințele leneșe vegetează, cantonate iremediabil într-o auto-mulțumire fără orizont, când nu atentează, prin forme subtil-disimulate ori fățîșe, la integritatea conștiințelor rectilinii.

Adevărata conștiință – conștiința trează – (ipostaziată aici în personajul Samuil Mușa) găsește forța pentru a-și exercita mandatul purificator, virtuțile catalizatoare.

Un regizor tânăr, cu personalitate bine marcată, vizibilă în orice caz în spectacolele sale anterioare, *Cristian Hadjiculea*, a găsit climatul favorizant la Teatrul Mic și gestul său de temeritate încetează de a mai fi atât de temerar, înscriindu-se într-o normalitate estetică benefică (Dramaturgul, în schimb, ține să împingă lucrurile spre absolut și spre exclusiv, declarând ritos în caietul-program: „Numai la acest teatru putea fi pusă în scenă *Mârâiala...*”, mod insolit de a elogia o instituție care, fără a fi singura, și-a făcut un punct de onoare din a promova consecvent *teatrul politic*).

Surpriza, în proaspăta montare, e de a lua cunoștință, paradoxal, cu *discreția* regiei, retransată în spațiile albe-invizibile dintre structuri, infuzată în *câtimi* plastic-ideatice, cert expresive dar de scurtă respirație. O regie pândită aici de *depersonalizare*, cu atât mai surprinzătoare la un regizor precum *Hadjiculea*, preocupat altădată să-și imprime personalitatea în spectacol ca pe o pecete inconfundabilă, individualizantă. Ceea ce nu ne împiedică să simțim totuși și acum o boare... regizorală adiind prin scenă și mișcând „faldurile” unui spectacol gândit și realizat în registru agitatoric.

Montarea dezvoltă fățiș argumentația persuasiunii civice, neocolind nici chiar parodia unor formule propagandistice golite de substanță. Ce altceva dacă nu pastişă subțire și parodie este interludiul... brigăzii artistice – expresia demonetizării soluției satirice prin excesivă repetiție. Demonstrația surogatului artistic, ridicol și derizoriu, plantat într-un câmp de uşoare ambiguități, a fost convingătoare. La fel – incisiva mimare comică a clișeelelor propagandistice dintr-o epocă revolută: „Păstrați entuziasmul!”, „Cântați un cântec patriotic, terminați cu circul!”, „Nu aducem în discuția colectivului decât probleme... limpezite!” etc.

A spune că tânăra trupă și-a urmat regizorul ar fi o dovadă de frivolitate... critică, discreția regizorului contrazicând aserțiunea.

Că echipa este deosebit de talentată e un fapt ce ține de evidență. *Dinu Manolache* (Samuil Mușa) este dinamic și persuasiv, *Gheorghe Visu* (Caina) – riguros și economicos, *Jean Lorin Florescu* (Capalb) – de o duritate... vătuită, *Rodica Negrea* (Suzana) – evanescentă și... metafizică. Spațiul scenografic (*Vittorio Holtier*) nu ascunde nimic, nu „misterizează” nimic; este gândit realist, cu hală de producție, „cușca” de plasă a șefului, bancul de lucru în jurul căruia muncitorii decupează la un moment dat litere pentru viitoarele lozinci, cu numeroase alte detalii și elemente scenice necesare. Totul este la vedere, totul este etalat cu o franchețe ce frizează ostentația.

Spectacolul pulsează credibil, fără a declanșa puternice seisme lăuntrice.

Stagiunea 1980-1981

„Mitică Popescu” de Camil Petrescu

Caracterizarea eroului camil-petrescian (v. Caietul-program), datorată criticului Virgil Brădățeanu, ni se pare exactă: „Mitică (...), replică dată „miticismului”, adică spiritului mărunț, falselor pretenții, neputinței intelectuale, pe care dramaturgul nu vrea să le accepte drept caracteristice unei anumite categorii sociale, vine parcă din adâncurile ființei noastre, îi găsim rădăcina printre personajele populare: iute la minte, cinstit, curajos, cu sublime calități și destule defecte, simpatic, vioi și niciodată dator cu vorba. Întreg și adevărat, totdeauna el, în esență bun, în ciuda eforturilor pe care le face de a fi altfel decât este. Făcut să fie îndrăgit, „pe trăsniul, pe naivul, pe unicul Mitică, pe această fermecătoare pușlama sentimentală, pe acest fanfaron cinstit, loial” nu poți decât să-l simpatizezi, atunci când nu-l iubești...”

Ar fi acceptat anti-calofilul Camil Petrescu *muzicalul*

Mitică Popescu? Iată o întrebare pe care ne-o putem pune fără complexe în 1984, la mulți ani de la dispariția sa fizică. Privind lucrurile din perspectiva unei simple ipoteze critice, suntem tentați să credem că autorul *Patului lui Procust* ar fi refuzat cu obstinație o atare modalitate scenică. Din fericire (sau din nefericire?!), istoria spectacologiei teatrale – ca atâtea alte istorii de altfel – nu se scrie cu ipoteticul *dacă*. Faptul teatral s-a produs efectiv, critica specializată a luat cunoștință de el la momentul potrivit (premiera a avut loc la 15 iunie 1984) și totul ține acum de domeniul evidenței. Problema stringentă a fost la un moment dat doar aceea a integrării inițiativei în sfera estetică adecvată. Realitatea scenică propusă ne-a dovedit indubitabil că *se poate și așa!* Ar fi în orice caz foarte instructiv să poată fi refăcut traiectul conceptual-ideatic regizoral. Ceea ce transpare fără dificultate e că directorul de scenă *Cristian Hadjiculea* a montat pe *inelul* textului binecunoscut o frumoasă (câteodată în sine!) piatră... muzicală. *Nicu Alifantis* s-a dovedit, ca în atâtea rânduri, un compozitor deosebit de inspirat, o minte inteligentă ce refuză obstinat simplismul, rudimentarismul și rezolvările factice, năzuind spre o asimilare în spirit a piesei. Spațiul moral-afectiv bucureștean – traversat de un serafic Mitică Popescu – este sugerat cu finețe, printr-o abilă și subtilă *adiționare muzicală*. *Anda Călugăreanu* (Puștiul) marchează muzical, cu o înfățișare cald-ștrengărească, momentele *retro*. Nu încapă îndoială că impresia este pe alocuri de *imixtiune* muzicală, de *adaos* sonor, dar și scepticul cel mai... catolic sfârșește prin a fi câștigat de frumusețea *monturii*. *Calofilia* spectacolului (iată un paradox al postumității camil-petresciene, ca să nu spunem *dulcea ironie a sorții*) este evidentă. Spre lauda compozitorului și a regizorului, fuziunea text-muzică se realizează de mai multe ori excelent. Muzicalul lui Nicu Alifantis (versuri: Alexandru Andrieș) are ritm și elevație, vădind bun gust și o oportună adecvare a mijloacelor expresive la *datul* textului. Colaboratorii compozitorului și ai regizorului și-au onorat condiția: arh. *Virgil Luscov* (decoruri),

Gloria Iovan (costume), *Doina Andronache* (coregrafia și mișcarea scenică). Distribuția reunește nume pe care memoria afectivă a spectatorului le-a adoptat mai demult dar și altele în curs de fixare în conștiința cunoscătorilor, demne astăzi de o considerație necomplezentă.

Acest spectacol tonic ne propune, între altele, o omonimie fericită: actorul *Mitică Popescu* în... *Mitică Popescu*. Protagonistul montării se supune rigorilor și servituților muzicalului cu seninătate, restituind aerul mucalit-ștrengăresc-distrat-detașat al eroului, păstrând nealterat un ce mătăsos, inefabil. La gândul stângăciilor presupuse, oricine poate avea o strângere de inimă văzându-l în momentele de desfășurare coregrafică. Trebuie să admitem – spre lauda actorului – că nu are ezitări în postura de dansator, iar dacă are, știe să și le mascheze foarte bine. Cristalizat ca prim centru de interes scenic, interpretul lui *Mitică Popescu* își certifică marea vocație, una dintre cele ce nu cunosc derutante fluctuații calitative ori căderi penibile. Ceilalți interpreți se integrează armonios unei montări solare, slujind-o cu aplicație profesională și devoțiune.

Mitică Popescu are din perspectiva spectacologiei contemporane și o valoare de principiu: demonstrează fără putere de tăgadă capacitatea regizorului de astăzi de a se mișca dezinvolt pe claviatura muzicalului, înfrângându-și complexe culturale și prejudecățile bine sedimentate.

Stagiunea 1983-1984

„Cerul înstelat deasupra noastră” de Ecaterina Oproiu

„Cerul înstelat deasupra noastră” – sintagmă celebră și jumătate dintr-o maximă nu mai puțin celebră – semnifică, ne place să credem, entitatea obiectivă a existenței, datul preexistent,

câmpul determinist. Cealaltă entitate este – nici vorbă – legea morală din noi: străfundurile noastre sondabile și insondabile, imponderabilele sufletești, miza etică – aceea care ne mână înainte în neostoita căutare a fericirii. Gonim obstinați, cu nările fremătând, după ispititoarea himeră și adesea ne iluzionăm că am găsit-o, că o deținem pentru eternitate. Conștienți de toate relele veacului, ca și de cele bune și plăcute, năzuim mereu spre un liman edenic – copii inocenți și utopici ai celui mai lucid paradox: cu cât ne apropiem de fericire cu atâta ea se află mai departe, suverană, intangibilă, tulburătoare. Piesa Ecaterinei Oproiu (titlului *Cerul înstelat deasupra noastră* rezistăm cu greu tentației de a-i adăuga trei puncte de suspensie, atât de legitime în fond) are această însușire primordială de a ne convoca în numele unei lucidități funciare, plasându-ne pe axa adevărului camil-petrescian: câtă conștiință atâta dramă. Miza morală este importantă și semnificativă. Nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin eroinei: aspirația împlinirii artistice (o Ioana D'Arc a scenei), mirajul dragostei sublime, demnitatea și discreția suferinței, anxietatea existențială, ardoarea justificărilor în fața celui alt și a eului profund, înfrigurarea așteptării, dorul inefabil, exasperarea.

În ochii bărbatului (*Ștefan Iordache*), oh, atât de sigur de sine, atât de convins de importanța misiei sale, vesel, cinic, dur, cârtitor, docil, tandru, feroce, de o locvacitate fecundă ce funcționează uneori asupra femeii ca un tranchilizant și alteori ca un detonator, femeia (*Valeria Seciu*) își citește cu spaimă drama conjugală, se agață de fiecare frază a lui pentru a explica și a se explica, în introspecții – incizii executate cu bisturiul unei lucidități neiertătoare. După zece ani de căsnicie, cuplul este adânc răvășit, copleșit de sentimentul impasului insurmontabil. Un cuplu pe cât de neîndurător pe atât de avid de fericire.

În spectacolul Teatrului Mic (regia *Cătălina Buzoianu*), unei răvășiri lăuntrice îi corespunde (ca fețele aceleiași monede) o răvășire exterioară, corelativă, scenografia având rostul unui spațiu

reverberant. Nimic nu mai are stabilitatea de mai înainte (presupusă); lucrurile sunt risipite peste tot, sugerând provizoratul, tranzitoriul, trecerea, plecarea ori măcar aspirația plecării (Partir c'est mourir un peu), disoluția. Există în zbuciumul femeii, la început infuz, apoi perfect conturat, un sentiment apăsător al extincției. Gândul ratării naște monștrii autodistrugerii. Paturile se fac și desfac după o logică a aleatorului, sunt mutate de colo colo, devin pe scândura scenei trupuri inerte și inutile și doar rareori capătă un rost (domestic) și un tâlc. Telefonul este purtat pretutindeni, târât, împins, manipulat în fel și chip, trântit intempestiv și autoritar ori așezat cu infinite precauții. Telefonului i se încredințează confesiuni esențiale. Mărturisirile recompun destine cândva convergente, devenite apoi paralele și acum iremediabil divergente. Valizele se fac și se desfac; saci mari sunt burdușiți cu haine; folii de plastic acoperă podeaua și sunt adunate la un moment dat peste lucruri, cuprinzând inclusiv femeia în transparența lor depersonalizantă. Într-un lighean se scurge apa din plafon, picătură cu picătură (o țeavă s-a spart undeva și încăpățânatul Drăgușin nu va veni s-o repare), tot așa cum viața cuplului picură încet-încet, inexorabil, spre un deznodământ de la un punct previzibil. Soții își cunosc fiecare cută a sufletului, dar continuă să-și studieze reacțiile, să dialogheze (ori să monologheze, lăsând aparența conversației), au izbucniri temperamentale, se chestionează sfâșietor, caută soluția salvatoare pentru o sanie trasă pe nisip. Răvășirea, despletirea, cufundarea în apele grele și tulburi ale unei tristeți iremediabile, angoasa, stresul, tensiunea, debusolarea, cântecul (ademenitor) de sirenă și cel de lebădă, duelul verbal, când rău-prevestitor, când mătăsos, jurămintele, somările ultimative, avertismentele, agitația frenetică, plecările bruște și ritoase (ale bărbatului), hotărârile dubitative ale femeii, toate marile și micile gesturi cotidiene, atitudini și simțăminte sunt admirabil jucate. Nu mai poate fi vorba de teatru (în convenția și în accepția bine știute), ci de viața adusă pe scenă în fireasca ei înlănțuire

inextricabilă, înglobând evenimente importante și modice, accidentale ori impuse de logica strictă a necesității, decisive ori numai gratuite. Un spectacol al profesionalității înalte, de o emoționantă vibrație omenească.

1986

Teatrul Foarte Mic – București

„Ana-Lia” de Dina Cocea

Dina Cocea – dramaturg, iată o ipostază ce a încetat să mai fie inedită date fiind producțiile de până acum ale autoarei, intrate ca atare în atenția regiei și criticii specializate. Fapt previzibil, *Ana-Lia* (debut dramaturgic al reputatei actrițe, debut regizoral al lui *Dominic Dembinschi* pe o scenă a Capitalei) focalizează condiția femeii în societatea contemporană, cludând cu inteligență și sigură intuiție capcanele edulcorării, ale moralizării didactice ca și îngustimile tezist-dogmatice. Femeile *Dinei Cocea* au destine comune, trăiesc, muncesc, sunt fericite, suferă și își asumă condiția cu demnitate și discreție. *Ana-Lia* nu conține un conflict exterior, explicit, traductibil într-o poveste. Confesiunile sincopate ale celor două surori nasc starea conflictuală, ce se accentuează treptat în temeiul unei motivații dezvăluite în final. Ana s-a împlinit profesional, are satisfacții și socotește că aceasta îi e menirea: să muncească fără preget, sacrificându-și viața intimă. A eșuat pe plan conjugal și se apără cu demnitate de „provocările” surorii, sprijinindu-se pe câteva certitudini: serviciul, fiica etc., ascunzând cu grijă în adâncul sufletului sămânța îndoielii. Lia relativizează permanent datele existenței, își convinge sora că mai poate iubi, că-și iubește adjunctul și că nu vrea să mărturisească un sentiment

atât de adânc și durabil. Ana mai are încă dreptul la fericire și piesa *Dinei Cocea* este o caldă pledoarie pentru viață, împotriva mortificării sufletești. Lia găsește calea spre sufletul Anei și știe să-i clatine convingerile, făcând-o să se zbată între certitudinile luminoase și rectilinii (afișate aproape pragmatic) și incertitudinile ce o năpădesc treptat. Finalul este explicativ și oarecum exterior, fiind punctul vulnerabil al construcției dramatice: fiica Anei a plecat în excursie și în circumstanțe neclare pentru cititor (spectator) a suferit un accident. Acum este în afară de orice pericol, de unde și pretextul întregului dialog explicativ. Numai că jocul a dat roade. Ana – ne lasă autoarea să înțelegem – iese fortificată sufletește din încercare și va avea probabil tăria să vină în întâmpinarea fericirii.

Dina Cocea (Ana) și *Tatiana Iekel* (Lia) dezvoltă un subtil joc al alternanțelor: afecțiune-încrâncenare, șoaptă-strigăt, blândețe, exasperare, discreție-exhibare, veselie-tristețe. Firescul rostirii se raportează permanent la firescul trăirii. Nu femei excepționale, nu super-femei ne propun interpretele, ci făpturi fragile și vulnerabile în plan sufleteș, ce-și caută suportii existenței în mici compensații pentru mai vechi frustrări și eșecuri. Încărcată de omenesc, replica *Tatianeii Iekel* n-are nimic redundant sau factice. Îi corespund la *Dina Cocea* eleganța rostirii și zbuciumul reținut, demn și o anume discreție retractilă. Surorile se află, în fond, pe aceeași coordonată afectivă, perturbată de factorul aleatoriu și, dincolo de posibilele disensiuni, știu să se sprijine una pe cealaltă în depășirea momentelor de criză.

Spectacol al trăirilor intense și al stărilor tensionate, surdinizate cu demnitate și decență, *Ana-Lia* câștigă spectatorul și-l îngâdurează prin omenesc și naturalețe. Ceea ce înscrie montarea Teatrului Foarte Mic în ordinea artei.

„Bătrâna și hoțul” de Viorel Savin

Ideea cuplării într-un spectacol unic a două înscenări relativ scurte – *Ana-Lia* de Dina Cocea și *Bătrâna și hoțul* de Viorel Savin (debut dramaturgic în Capitală) s-a dovedit fertilă. Cum piesele nu seamănă între ele nici prin temă, nici prin scriitură și nici prin stil, e lesne de înțeles că intră firesc într-un raport de complementaritate, garantând diversitatea în unitate.

Concepută în manieră durrenmatt-iană, piesa lui Viorel Savin este scrisă alert, cu o replică nervoasă și credibilă, definind două caractere și, în fond, două viziuni asupra vieții. Hoțul (*Sorin Medeleni*) este (sau vrea să fie) dur, înăcrit, cinic, brutal – atribute ce se estompează treptat, pe măsură ce eroul cunoaște mai bine imprevizibila „gazdă” Bătrâna (*Irina Răchițeanu*) are suflet, inteligență, tenacitate, calm imperturbabil, umor, vocația – am zice – de a tulbura și intimida. Actrița și-a înțeles perfect personajul, conturat în tușe oximoronice, definitoriu vădindu-se, conform propriilor sale precizări, „amestecul de bonomie și de ironie, de șiretenie și candoare, de cochetărie și malițiozitate, de mister și de sinceritate” (*Caietul-program*). Dramaticitatea – câtă este – se nutrește din înfruntarea a două individualități distincte, am zice incompatibile, pe care destinul le-a pus față în față pentru câteva ore, consumându-le „ecuația” sufletească.

Regizorul Cristian Hadjiculea, secondat de arh. Virgil Luscov (decoruri) și Daniela Mircea (costume), a organizat montarea cu un sigur simț compozițional, în clar-obscururi sugestive, valorificând cu inteligență și suplețe calitățile artistice de excepție ale interpreților. În pofida unor accente poate prea apăsate (la *Sorin Medeleni*), spectacolul are unitate, organicitate și un crescendo ce decurge firesc din logica lucrurilor, a înfruntării dintre eroi, nefiind nici o clipă impus din exterior.

1987

Teatrul Giulești – București

„O noapte futunoasă” de I. L. Caragiale

Un duh al degradării bântuie scena, ca un uragan mistuitor într-un univers sordid, colcăitor-pătimaș, strident-paroxistic, neliniștitor. Fantomele acestei farse grotești se agită după o logică a... buimăcelii, animate de spiritul devorării-autodevorării. Nimic idilic, dulce-senin în această montare feroce semnată *Alexa Visarion*. A discuta acum despre *trădarea* textului caragialean, despre *infidelitate*, *violenta*, *viziune șocant-iconoclastă*, *impietate* etc. înseamnă a prelungi în chip inutil o discuție oțioasă. *Alexa Visarion* este o mare personalitate a regiei românești contemporane, cu un sistem de gândire coerent, riguros, de o geometrică precizie, un creator profund original. Asumându-și principiul *polisemiei* operei caragialeene, regizorul și-a structurat cu o luciditate rece, înghețată, propria sa viziune. El este asemenea unui tăietor de lemne ajuns la inima copacului; ca un stăpân absolut, îi va putea imprima acestuia direcția dorită, spre teritoriul unei noi existențe. Materialul literar și... *literal* este fundamental același, cristalizat în formule definitive de geniul caragialean, „pulsând” recognoscibil în mintea spectatorului. Și totuși, câtă deosebire față de alte montări! Spectatorului neîncercuit de prejudecăți nu-i rămâne decât să exclame, după pilda lui Arhimede: „Eureka! Se poate și așa!”

Rupe această montare cu o tradiție bine statornicită? Este ea integral novatoare? Marchează ea un *prag* estetic dincolo de care Caragiale va fi jucat altfel decât până acum? Iată întrebări tulburătoare, pe care exegetul are a și le pune în mod imperios.

Noua viziune regizorală își găsește nucleul coagulant (credem că nu ne înșelăm) pornind de la însușirile deformatoare ale *noptii*. „O noapte ploioasă, de septembrie, când totul miroase a

mucegai, a stătut, când umezeala a uniformizat culorile, când iritate de îndelungate ceasuri de așteptare nătângă, instinctele cele mai josnice năvălesc devastator” (*Alexa Visarion – Caietul-program*). O sugestie similară, extrapolată la dimensiunile întregii creații caragialeene, poate fi găsită la *Valentin Silvestru (Valentin Silvestru – Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, București, 1979, pp. 221-222): „Să examinăm odată *noaptea* în piesele, nuvelele și schițele sale. Vom observa, surprinși, că, prea adesea, ea e neliniștită, tumultuoasă, bântuită de spaime reci și vedenii hazlii, un teritoriu al așteptării anxioase și al mistificărilor enorme”

În spațiul nocturn se mișcă o lume exasperată și exasperantă, dezlănțuită instinctual, vorace. Regresiunea pe scara socială ține de evidență: pereți spoți, o scară, o găleată, bidinele, un butoi, o albie, sticle, un godin, uși împrăscate cu var, frânghii agățate printr-un capăt de pereți; un univers cvasi-pestilențial sugerează provizoratul și pustiirea, vidul fizic și sufletesc al eroilor, goliciunea existențială (scenografia: *Daniela Codarcea*). Estompând tabloul de epocă, adversar declarat al reconstituirilor docile și al ilustrativismului scenic, *Alexa Visarion* a transferat ecourile sociale explicite în subtext, dând prioritate trăirilor frenetic-terifiante, agitației exacerbate, clamărilor mahalagesc-ațățătoare. Datele consacrate ale personajelor și relațiile dintre ele sunt modificate curajos, adoptându-se unghiul inedit al dominărilor succesive. O însemnare din *caietul de regie* al spectacolului statornicește ritos ecuațiile scenice: „Zița o domină pe Veta, Dumitrache pe Ipingescu, Chiriac pe Jupân Dumitrache, Veta pe Jupân Dumitrache, Rică pe Veta, Spiridon pe Rică și Rică pe toți”

O privire regizorală nemiloasă, crâncenă, fără nici un licăr afabil, se imprimă ca o pecete inconfundabilă peste întregul spectacol, un spectacol ce-și afirmă aproape cu ostentație exemplara congruență, organicitatea stilistică.

Ion Anghel e un Jupân Dumitrache burtos, greoi, cu izbucniri de un dinamism feroce, umblând într-o cămașă descheiată,

cu bretelele căzute neglijent. Cu o cârpă mare, murdară, își șterge din când în când spinarea de transpirație. E un bivoli încins de căldură, dedat la brutalități, icnete și atletisme... fugoase, când nu se închide într-o liniște și o lăncezeală aparente. Jocul său este unul de opinteli, scrâșnete, gesturi mari, irumperi violente; e aici un negustor din spița mai joasă, terestru-grosolan, afișând cu îndoiță semeție ridicolă „ambițul de familist” Dominat categoric de Chiriac, jupânul găsește compensații fragile și superflue. În chip semnificativ și în conformitate cu optica regizorală, întreaga lui făptură vibrează – ca de o excitație epidermică – doar la perspectiva *rondului*. Altminteri, e derutat și derutant, de o tâmpă expresivitate în scena (memorabilă) a citirii ziarului.

Traian Dănceanu (Nae Ipingscu) restituie (gest insolit) imaginea unui craidon pândit de ramolism, plescăind pofticios din gură în preajma Vetei, când placid și închis în sine, când de o expansivitate factice, adecvată, când congestionat și transpus.

Dorina Lazăr (Veta) a realizat un rol memorabil, gândit minuțios și jucat fără șovăieli. Ea este femeia aflată într-un anxios amurg erotic, tânguindu-se lasciv și având dese izbucniri temperamentale. Cu un trup de o carnalitate ațățătoare, care-i excită pe cei din jur, inclusiv pe Rică, afișând un umblet cvasi-buimac și o poză neglijentă, de femeie aci sastisită, aci gata de atac, evoluând uneori ca o bolnavă de friguri, alteori în „transă”, actrița imprimă eroinei sale un relief pregnant și-i conferă o greutate estetică neașteptată în structura reprezentației.

Radu Panamarenco (Chiriac) are ițeli cocoșești și clamări grandioase, e tunător și aprig, scenele de intimitate transformându-se în devorări reciproce. Veta și Chiriac umblă prin scenă ca două ființe adânc ațățate, iritate, exasperate, țipând și etalându-și amorul ca pe o sfâșiere prelungă. Dominându-l pe jupân, Chiriac o face cu sentimentul firescului, sugerând cu limpezime „regula jocului”

Zița Rodicăi Mandache este o femeiușcă aproape isterică, surescitată de o lungă, prea lungă așteptare. Citirea bilețului de

amor de la Rică și a versurilor (bucățile de hârtie sunt scoase una câte una dintr-un lighean cu apă) nu mai lasă nici un dubiu în această privință.

Răzvan Vasilescu (Spiridon) nu mai este un amărât băiat de pricopseală, de 11-12 ani. A mai crescut și arborează o inimitabilă și impenetrabilă mască. Spiridon vede tot și știe tot. Râsul lui este mai ales lăuntric; ceea ce răzbate în afară sunt doar sunete-ecouri, tulburătoare prin energia potențială a înțeleșurilor. E abstras, adresându-se parcă în exclusivitate eului intim, într-un dialog incifrat. E o apariție stranie, neliniștitoare, întrucâtva echivocă, având reacții de un calm stupefiant, în contrast vădit cu agitația colectivă din jur; e un ins sofisticat, ce-și pregătește de pe acum ascensiunea (perfect previzibilă), având în angrenajul scenic o pondere surprinzătoare. Va fi, probabil, un Chiriac dominator, dar cu alte mijloace, mai subtile, mai perfide.

Regizorul a dorit (și a reușit!) să facă din Rică Venturiano (*Florin Zamfirescu*) cel mai odios personaj. E o apariție-șoc (melon, ochelari negri, cravată verde, vestimentație ostentativă și expresivă), personaj-cheie dominat de demonul politicii. Ceea ce nu-l împiedică să „vadă” femeia în toată concretețea ei materială. Spre finalul reprezentației, ținând-o de mână pe Zița, într-o secvență cvasi-matrimonială, o soarbe din ochi pe Veta, care – e cert – îi atâță pornirile lubrice.

Finalul spectacolului giuleștean este reprezentativ din punctul de vedere al sistemului referențial estetic propus de regizor. Făptură malefică, hohotind sarcastic, Rică Venturiano părăsește scena, pe când ceilalți – într-un spațiu inundat de rufe murdare – citesc smeriți *Vocea patriotului național*. Râsul gâlgâitor sună ca o amenințare sumbră...

Spectacolul acesta tulburător e ca un spasm terifiant. După noua exegeză scenică, genialul Caragiale va putea fi tălmăcit și altfel decât până acum, montarea deschizând un câmp larg de posibilități fertile de interpretare regizorală. Peste 10-15 ani –

simplă aserțiune astăzi – montarea giuleșteană va fi, poate, creditată cu valoarea unui prag estetic.

Stagiunea 1979-1980

„Așteptam pe altcineva” de Paul Ioachim

Am în față fișa bibliografică a dramaturgului *Paul Ioachim* și constat că autorul a scris literatură pentru scenă cu o consecvență ce contrazice supoziția amatorismului: *Drumul spre lună* (1965), *Harpagon '68* (1968), *Ascensiunea unei fecioare* (1970), *Nu suntem îngeri* (1975) (această din urmă piesă fiind transpusă scenic la Teatrul Mic, Teatrul Municipal din Ploiești, Teatrul „Victor Ion Popa” din Bârlad, Teatrul de Nord din Satu-Mare (Secția maghiară), Teatrul de Stat din Petroșani, Teatrul Național din Târgu-Mureș (secția maghiară), *Teatrul Național din Timișoara*), *Goana* (1978), *Ce mai e nou pe strada salcâmlor* (1980), *Întâmplări dintr-o vară frumoasă* (1982), *Înainte de furtunii* (1983), *Iubirile de atunci* (1984), *Scene din viața Mariei* (1985) ș.a. jucate la Televiziune sau pe scenă, cu succese variabile. Numele autorului este cunoscut nu doar printre teatrologi, iar prezența pe afiș dă garanții de profesionalitate. *Paul Ioachim* are știința construcției teatrale, a gradării acțiunii și plasării efectelor; dialogul este alert și spiritual, rareori redundant. Eroii săi, recrutați din realitatea imediată, poartă cu demnitate și simplitate acea încărcătură de firesc și omenesc care-i face simpatici și accesibili. Pe atari coordonate se înscrie și *Așteptam pe altcineva*, comedie vivace, savuroasă, ușor digerabilă, pe gustul publicului. Marcel s-a hotărât în fine să se însoare; inerția unei logodne de 5 ani pare să-l ducă irevocabil spre dulcele jug matrimonial. Cei doi logodnici și-au creat mărunte habitudini, se gratulează cu dulcegării... casnice, se alintă diminutival; micile asperități înseși intră în regula jocului și se pare că nimic imprevizibil nu se mai

poate produce. Impresie înșelătoare, desigur, căci sâcâitoarea Valentina, logodnica oficială, va fi înlocuită de Marcela – infatigabil redactor la Radio – printr-o stratagemă (cam factice) pusă la cale de prietenul protagonistului, Victor. Happy-end solar, cu mai toată lumea mulțumită: Marcel are, în sfârșit, prilejul să dea frâu liber sentimentelor; Victor își savurează isprava; Tânărul și Tânăra au satisfacția reușitei exercițiului histrionic; Marcela își împlinește destinul. Doar Valentina se vede marginalizată – efect compensator plasat de dramaturg ca reacție la fixațiile și rigiditățile eroinei.

Regizorul *Tudor Mărăscu* și-a asumat una din acele misiuni lesnicioase și plăcute ce dau satisfacții imediate directorilor de scenă, nu știm și cât de durabile. O montare încheată fără efort special, o organizare regizoral-scenografică riguroasă, luminoasă și exactă (scenografia *Eugenia Bassa Crâșmaru*), o trupă talentată sunt atu-uri importante și tot atâtea garanții ale succesului. Ceea ce devine caracteristic pentru înscenarea de față este faptul că ea pulsează plauzibil, dă satisfacții estetice la cote rezonabile, dar nu tulbură. Forajul psihologic efectuat de text și sugerat de spectacol atinge straturile de suprafață ale omenescului; personajele au relief, nu și adâncime; ele discută, nu dezbat; par să se frământă preț de o clipă și reintră în habitudini știute; crispările sufletești sunt strict particulare, nu angajează general-umanul. Atari nuanțări se potrivesc și jocului actoricesc – dezinvolt, senin, firesc – consumat pe spațiul dialogului domestic, al unui amuzant și deconectant „colocviu de familie” *Sebastian Papaiani*, căruia i s-a aplicat până la saturație sintagma împovărătoare *popularul actor*, subliniază credibil evoluția personajului său Marcel Adam, de la faza logodnei conforme până la evadarea spre dragostea adevărată, de la docilitatea față de o iubită capricioasă la libertatea opțiunii. *Rodica Mandache* (Valentina) *anunță*, cu har scenic, viitoarea soție posesivă și autoritară. Deocamdată, se dedă, pe linia personajului, în tușe pitorești, la un alint subțire, la șăgălnicii și fixații de „aiurită”, scoțând într-un chip inimitabil sonori acute și interjecții sugestive.

Bogdan Stanoevici (Tânărul) creionează cu umor băiatul bun și nițel nătâng. Au contribuții exacte: *Sorin Postelnicu* (Victor), *Irina Mazanitis* (Marcela), *Ana Ciontea* (Tânăra).

Spectacolul Teatrului Giulești ne câștigă prin cantitatea de omenesc transmisă de o trupă omogenă, al cărei spectacol se întemeiază pe firescul piesei, ca reflex sublimat al firescului vieții.

1988

Teatrul Național „I. L. Caragiale” – București

„Poveste din Hollywood” de Neil Simon

Ca să fim sinceri, ni s-a părut cam dulceagă această prea-frumoasă „*Poveste din Hollywood*”, americanăască sută-n sută, de un maniheism perfect previzibil, cu care ne-au prea obișnuit unii dramaturgi de peste Ocean. Capacitatea de persuasiune a fiicei ce-și caută cu încăpățănare propria identitate, raportându-se obligatoriu la tată (nu este exclusă o notă freudiană), întreaga ei demonstrație de feminitate ștrengărească, de pudoare, de sentimentalism bine mascat, capacitatea de potențare a sentimentelor celor apropiați, traiectele psihologice lesne bănuite aparțin unei piese de o luminozitate ce frizează desuetudinea. Farmecul textului rezidă în calitatea replicii (admirabilă pe alocuri!), în firescul trăirilor și în permanenta cenzurare a tentației „melo” Idce ce nu anulează aserțiunea cronicarului american („New York Post”, v. „Neil Simon are talentul de a aborda un subiect grav și, fără să piardă nici

o clipă din vedere seriozitatea temei, să-l trateze cu un umor savuros și plin de înțelegere” Dimpotrivă. Judecățile intră într-un necesar raport de complementaritate.

Spectacolul Naționalului bucureștean este tonic, echilibrat, scilipitor. Regizorul *Grigore Gonța* a reglat mecanismul scenic la cadența optimă, a integrat scenografia (semnatar *Florin Harasim*) metaforei unitare, sintetizatoare (decorul vrea să sugereze fără ostentație standardul existenței americane) și a lăsat interpreții să intre în relație artistică nemijlocită, conform personalității, talentului și aderenței fiecăruia la ideea de joc colectiv. Fluidul vital circulă de la unul la celălalt cu naturalețea respirației; din scenă trece în sală spre a se reîntoarce – revigorat – pe scândura tare scăldată în lumină. Când interpreții se numesc *Radu Beligan* (Herb Tucker), *Adela Mărculescu* (Steffy Blondell) și *Eugenia Maci* (Libby Tucker) și când plăcerea jocului atinge granițe... hedoniste, antrenând sala sub semnul unei participări simpatetice, lucrurile se află pe unul din cele mai firești fâgașuri.

Făptură spiritualizată, sugerând imaterialitatea, Radu Beligan *se joacă* și aici pe sine, înscriindu-se concomitent pe coordonatele personajului, conturând cu siguranța-i binecunoscută tatăl contrariat, la început, fundamental afectuos și tandru, grijuliu și îngrijorat mai pe urmă, instituind acel climat de caldă camaraderie și comprehensiune în relațiile cu cele două femei – una iubită, cealaltă fiică. Jocul vivace al Eugeniei Maci, în registru tandru-ștregăresc, este contrabalansat de discreția și austeritatea celui al Adelei Mărculescu. Un *trio* memorabil, într-un spectacol încântător, întemeiat pe un text de o seninătate cvasi-vetustă.

Cu cât ne gândim mai mult cu atât această montare ni se impune ca un moment de agreabil *respiro* al Naționalului bucureștean între două înscenări cu altă greutate specifică.

Stagiunea 1984-1985

„Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu

Unul din elementele importante ale oricărei reprezentații cu „Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu îl reprezintă tonalitatea afectivă. Regizorul *Ion Cojar* a optat fără ezitări pentru sentimentalismul lucid – parcă mai în spiritul epocii noastre – ocolind tentația unei transpuneri scenice de „arhivă”, ce ar fi contat pe fidelități prăfuite și detalii caduce. Montarea armonizează cu rigoare și eleganță componentele artistice, reliefând expresiv fiecare secvență, înscriindu-o într-o succesiune logică, fără ostentația unei demonstrații „calofile”. Altfel spus, a fost găsită mediana conformă, ce exclude (sau conciliază!) extremele și evită excesele: nici „reconstituire” arheologică, dar nici esențializare până la vacuitate; nici joc în registrul „melo”, cu lamentații ce puteau deveni repede rizibile, dar nici „demitizare” iconoclastă ori deturnare de sensuri.

Caligrafiat cu o mână sigură, într-un spațiu scenografic luminos și sugestiv, nici încărcat, nici sărac, ce exprimă cu limpezime un timp al acțiunii (scenografia *Mihai Tofan*) și deopotrivă un standard economic și o anume condiție socială a personajelor, spectacolul conferă libertăți de joc actorilor, pe o acoladă flexibil, neîncorsetându-i în tipare procustiene. Ceea ce – trebuie să observăm numaidecât – are drept consecință și un „revers al medaliei”: o interpretare mai laxă, nescutită de fatalele „cârlige” și alinturi actoricești.

Ileana Stana-Ionescu (Stăvăroaia) arborează aere de mare doamnă, configurând o văduvă „verde”, în ofensivă erotică, alternând blândețea felină cu izbucnirile temperamentale ale unei feminități nesatisfăcute. Câteodată, făcând concesii unui anume gust, scoate un gâfâit lasciv, ca un „lamento” pisicesc, trezind subit galeria, lansată imediat în ropote de aplauze.

Cuplul Ion – Valter este realizat de *Constantin Diplan* și

George Paul Avram, primul în tonalități mătăsoase, mergând până la împuținări vocale, cu un control atent al accentelor și al dozării afectelor, cel de-al doilea – iute-viril, cu aplomb, dinamism și o dezinvoltură cel mai adesea bine jucată. Mioara *Adelei Mărculescu* are o plăcută șăgălnicie și un farmec ce se estompează pe măsură ce se conștientizează. *Florina Cercel* concepe în prima parte o Frosă în pragul imbecilității, spre a o limpezi și lumina în final, când înfiorarea dragostei însuflețește marioneta. Zaharisitul pitoresc Aristotel este creionat memorabil de *Ion Marinescu*, în tușe sigure, cu o virtuozitate certă în sugerarea ticurilor senectuții și cu savuroase vocalize șuierate frizând senilitatea. Echipa se bucură de substanța omenească a rolurilor, jucând degajat, cu o căldură a familiarității afectuoase, eludând „poza” și prețiozitatea pudrată. În atari circumstanțe mai că ești tentat să le ierți actorilor alinturile benigne și „ocheadele” aruncate sălii, pornite, desigur, din amuzament și din irepresibile înclinații narcisiste.

Spectacolul Naționalului bucureștean are toate datele pentru a se recomanda unui succes durabil.

1986

Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra” – București

„Câinele grădinarului” de Lope de Vega

Un mic paradox ni s-a fixat în minte privind cu plăcere – o mărturisim fără falsă ipocrizie – spectacolul lui Florian Pittiș, realizat, cu nume diverse, sub firma prestigioasă a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” din București. Personajele principale ale acestei înscenări baroce sunt, în ordine, muzica, dansul, costumele, eclerajul și, în fine, actorii. Semnatarul adaptării după *Lope de Vega* și al regiei – cunoscutul actor amintit mai sus – a tratat foarte liber textul clasic, nu în sensul unor imixtiuni viguroase în substanța picsei, ci în acela – desigur modern – al stratificării, adesea pleonastice, de efecte, soluții, mijloace, tehnici etc. Oricât ne-am strădui să justificăm procedeele regizorale, trebuie să admitem că piesa a rămas doar un punct de plecare și un pretext pentru diverse dantelării scenice, alături muzical-coregrafice, efecte de lumini, paradă a costumelor, totul realizat într-o manieră teribilist-epatantă, nu lipsită de grație și expresivitate. Șocul vizual-acustic, dătător de vertij teatral, îngreunează definirea exactă. Spectacolul poate fi socotit un musical? Să fie vorba de înscenare revuistică? Spectacol rock? Nu lipsesc argumentele pro sau contra, dar o discuție detaliată pe acest teren ni se pare superfluă. Este indubitabil că *Florian Pittiș* a năzuit să realizeze un spectacol teatral, care, nutrindu-se din textul clasic, să ofere privitorului contemporan satisfacția unei complicități estetice. Fantezia regizorală funcționează atât la nivelul detaliului cât și la acela al ansamblului, de la așezarea în scenă a actorilor, gestică, elementele de pantomimă, secvențele dansante, ieșirile, plasarea figurației în lateralele vizibile ale scenei, eclerajul, coloana sonoră și până la orchestrarea acestor elemente, care nu

trebuie nici o clipă să vorbească separat ci laolaltă. Fugind de canoane, de cărări bătătorite, de ideile-de-gata, directorul de scenă s-a distanțat spectaculos și de clasicul *Lope de Vega*, intrând în arenă fără complexul textului. Refuzând truismele unei restituiri cumini și respectuoase, ce ar fi avut parte, în cel mai bun caz, de un succes de stimă, iconoclastul *Florian Pittiș* s-a lăsat sedus de fetișurile scenice în vogă, altfel spus, de alte canoane, chiar dacă ele aparțin unui inconformism declarat. Teamă de canoane naște alte canoane!

Scenografa *Doina Râpeanu* și-a subsumat eforturile acestui demers curajos, organizând spațiul de joc pe axa unei plasticități șocante, în răspărul noimei și cu reușite valențe expresive. Nevoia de persuasiune plastică a fost atât de puternică încât scenografa a eludat cu bună știință ideea unei armonizări rezonabile, făcând un racord insolit cu regia, un pact al șocului. Muzica lui *Sorin Chifiriuc* nu face altceva decât să complinească acest efort, grație celor șase piese originale („Gând bun”, „E de ajuns”, „Ce năpastă”, „Rap”, „Dar văd”, „Ochii mei”, „Veniți cu toții, vă bucurați”), ca să nu mai punem la socoteală șlagărele en vogue, înregistrate pe casete și difuzate în spectacol fără zgârcenie, spre delectarea suavelor adolescenți. Câtă justificare au atari lipituri sonore este o altă chestiune ce ține de dozaj și echilibru. În orice caz, nu putem scăpa de o anume senzație de artificial, când actorii trec în dreptul microfoanelor și cântă simultan cu banda, făcând o neloială concurență unor interpreți notorii printre cunoscători: Bob Seeger, Fleetwood Mac, Deep Purple, Signe Signe Sputnik, Inxs, Toto Cutugno, Scott Mckenzie, Adriano Celentano, Nina Hagen, Trio Santana, Herbie Hancock. Costumele înseși, sugestive și fanteziste, fie că ne trimit cu gândul la o epocă trecută, fie că ne plasează în cea mai strictă contemporaneitate (*Răzvan Ionescu* poartă un costum de tenis de un roșu aprins), sporesc încărcătura barocă a montării. Trupa atât de tânără și de talentată folosită de *Florian Pittiș* face, în virtutea unui devotament artistic exemplar, de toate: cântă,

dansează, gesticulează, vorbește, face pantomimă, mută obiectele în scenă și, pentru ca tacâmul să fie complet, acceptă și handicapul interpretării a două-trei roluri. Plasați de noi pe locul cinci într-un clasament inedit al personajelor centrale, actorii își iau o strălucită revanșă în cele din urmă. Este victoria omului asupra obiectelor. Mai mult încă, oropsitul *Lope de Vega* urcă vertiginos câteva trepte în stima noastră, a spectatorilor, căci fără piesa venerabilului clasic nici montarea puternic vizualizată a lui Pittiș n-ar fi fost posibilă. Merită să reținem o distribuție solară: *Emilia Popescu* (Diana, contesă de Belflor), *Marcel Iureș* (Contele Federico), *Doru Ana* (Leonardo, Otavio, Camilo), *Manuela Ciucur* (Antonela, Marcela), *Oana Pellea* (Doroteea, Furio), *Constantin Drăgănescu* (Fabio, Celio), *Ileana Predescu* (Contele Ludovico), *Sandu Mihai Gruia* (Tristan), *Răzvan Ionescu* (Marchizul Ricardo) și desigur *Florian Pittiș*, în postură...proteică: regizor, adaptator, actor (Teodoro), cântăreț, dansator. După cum se vede, teatrul-rock pune la contribuție diverse ingrediente spectaculare, aseasonându-le în funcție de priceperea și harul realizatorilor, ce nu exclud defel talentul. Dimpotrivă.

1988

„Dansul morții” de August Strindberg

Spectacolul Naționalului ieșean repune, implicit, în discuție condiția regizorului debutant, care, din orgoliu profesional, dintr-o temeritate ce i-o dă vârsta și... inexperiența, dintr-un impuls juvenil, și el explicabil, „atacă” texte importante, foarte importante chiar și dificile. „Cota de risc” este cu mult mai mare în cazul debutantului, de unde și circumspecția unor directori de teatre, prea puțin dispuși să riște. Că se ivesc dificultăți nimeni nu pune la îndoială și ar fi suficient să amintim ecuația incertă *regizor-actori*, aceștia din urmă nedispuși întotdeauna să-l urmeze în experiențele și încercările sale pe regizorul foarte tânăr. Teatrul ieșean, iată, în pofida prejudecăților ce uneori „plutesc în aer”, socotește surmontabile obstacolele presupuse, încredințând direcția de scenă regizoarei debutante *Sorina Mirea* pentru spectacolul cu *Dansul morții* de Strindberg. Curajul regizoarei este evident și ne bucură faptul că nu este și imprudent. Cunoscându-și posibilitățile și mizând pe câteva certitudini (textul, scenografia, interpretii), regizoarea a ținut să ne convingă că *se poate*. Ambiția ei secretă a fost de a sugera prin actuala montare o parabolă a condiției umane. Spunem *a sugera* pentru că asistăm mai degrabă la o *premisă* a parabolei și nu la o parabolă cristalizată, echivalând aceasta cu o depășire substanțială a textului. Neîncumetându-se pe un drum cu multe necunoscute, regizoarea s-a oprit la această treaptă rezonabilă, ce o exprimă în mai mare măsură decât ar fi exprimat-o o ipotetică violentare a tuturor convențiilor. După regie, a doua șansă a acestui spectacol stă în scenografie (*Dan Jitianu*), una dintre acele scenografii încărcate de multiple potențialități semantice, capabilă să provoace judecăți contrarii și argumentări paradoxale pe

baza unora și acelorași elemente. Nu trebuie să se înțeleagă de aici neapărat că este vorba de ambiguitate plastică, în liniile generale scenografia lăsându-se descifrată. Cuplul conjugal este claustrat într-un spațiu rece, metalic, amintind închisoarea sau fortăreața. Pasarelele de fier amplifică zgomotul pașilor, dau senzația de scrișnet morbid, neliniștitor. Personajele sunt apăsate de acest interior glacial, aproape lugubru, în care zvâcnirile vitale au ceva fatal și tragic. Într-un dozaj inspirat, coloana sonoră a sugerat zbaterca și țipătul de pasăre rănită, inconsistența aspirației de a depăși marginile acestui interior terific. Poate că în această viziune regizoral-scenografică, de clar-obscur ce înfioară, explicitarea este prea apăsată, lucrurile prea sunt „vârâte în ochiul spectatorului”, dar nu vom ezita să spunem că rezolvarea metaforei scenice este interesantă și, dincolo de obiecțiile posibile, confirmă un *regizor*. Cuplul ce se autodevoră, măcinat de ură, satisfăcut de ticurile existenței zilnice, lipsit de orizonturile deschise ale vieții, angajat într-un ireversibil „dans al morții”, semnifică, într-un plan mai general, criza existențială, dezagregarea valorilor morale. În structura ideatico-expresivă a spectacolului, actorul *Dionisie Vitcu* se implică cu aplombu-i recunoscut în rolul soțului dur-neguros, reținut-glacial, detașat-sarcastic și de potențialitate tragică. Interpretul a afișat o mască hieratic-abstrasă, lăsând câmp deschis supozițiilor interpretative. Jocul său este bivalent, înglobând tenta sarcastică și bonomia afișată. *Adina Popa* (Alice) a pus mult patos în interpretare, accentuând tonurile pasionale, cu preferință pentru registrul tradițional actoricesc, pândit de vetustețe. Avânturile romanțioase ar fi trebuit atenuate, elanul erotic având mai multe șanse de persuasiune prin interiorizare. Ceea ce a izbutit în întregime a fost sugestia poftelor de viață și a aspirației de a depăși spațiul conjugal închis, fie chiar și grație lui Kurt. Interpretul acestuia, *Puiu Vasiliu*, nu are datele fizice necesare pentru a ne convinge că poate trezi pasiunea eroinei și că poate deveni șansa ei existențială. Din această cauză interpretul nu se poate integra

plauzibil „triumghiului conjugal”. Spunând că avem în acest caz o eroare de distribuire (nu știm dacă a regizoarei sau a altor factori de decizie artistică), nu facem decât să reluăm observația promptă a criticii, ale cărei rezerve stau perfect în picioare.

Spectacolul *Sorinei Mirea* trădează nu atât o copleșire a regizoarei de către interpreți cât mai ales tentația acestora din urmă de a juca într-un cod „personalist”, nu foarte riguros în raport cu viziunea de ansamblu și chiar cu teatrul lui Strindberg. O anume obturare a sensurilor nu este nici ea străină de această montare, a cărei idee centrală nu se încheagă cu pregnanță. Încredințând un Strindberg unei regizoare debutante, Teatrul Național din Iași probează ieșirea din rigidități conservatoare, deschiderea către încercările îndrăznețe ale celei mai tinere generații regizorale și nu în ultimul rând stima pentru spectatorii săi.

Stagiunea 1977-1978

„Chirița în provincie” de Vasile Alecsandri

După dispariția fizică a lui Miluță Gheorghiu, unanim regretată, Iașul teatral s-a văzut dintr-o dată orfan și neconsolat: cine va mai juca rolul atât de pretențios, de îndrăgit și deopotrivă aplaudat al Coanci Chirița? Golul lăsat în spațiul spiritual al „dulcelui târg al Ieșilor” s-a resimțit mulți ani și îndrăznim să spunem că el n-a fost umplut până astăzi. Artistul a impus un stil, un model tiranic (privilegiul monștrilor sacri!) ce a avut și are încă o rar întâlnită forță inhibantă. Cine se încumetă să spargă *oglindea modelului* trebuie să poarte însemnele marii arte și energia artistică subjugantă a înaintașului. Piedici cvasi-insurmontabile, de care au fost și sunt conștienți toți cei ce caută astăzi, sub fasciculul luminos al rampei, miracolul creației. Ceea ce nu înseamnă *ipso facto* că trebuie să acceptăm ca pe o fatalitate renunțarea strategică ori

epigonismul iremediabil nefertil. În dialectica artei a depăși modelul preexistent („negarea negației”) este tot atât de necesar ca și în existența socială. Nu spunem că este și întotdeauna posibil.

Scena ieșeană are mari datorii morale față de ilustrul patron spiritual al instituției și față de inegalabilul Miluță. A juca aici *Chirița în provincie* reprezintă unul din acele gesturi naturale, precum respirația, pe care venerabila instituție are a-l comite și de acum înainte cu exemplară consecvență.

Există piese în care personajul principal este totul. Acesta captează atenția generală; de la el pornesc și la el se întorc toate firele acțiunii; celelalte personaje se definesc în relație directă cu acest protagonist omniprezent și omnipotent. A avea în distribuție actorul potrivit pentru rolul principal înseamnă a avea succesul garantat în proporție considerabilă. Toate celelalte personaje se înscriu pe orbite secundare, mai mult sau mai puțin pregnante în spectacol. *Chirița în provincie* ilustrează o asemenea situație lipsită de echivoc. A avea o „coană Chiriță” valabilă artisticeste înseamnă a avea spectacolul. Prestigioasa scenă ieșeană a recurs la o soluție – să recunoaștem – neașteptată, invitând de la București o actriță de incontestabilă notorietate, *Tamara Buciuceanu*. Nu este greu de presupus ce anume a atârnat mai greu în balanța opțiunii: marea ei popularitate, predilecția pentru genul comic, însușirile vocale. Să nu uităm că un afiș cu Tamara Buciuceanu sensibilizează publicul și-l propulsează rapid în sala de spectacol. Având o *Chiriță posibilă*, regizorul *Alexandru Dabija* și-a structurat restul distribuției în funcție de disponibilitățile trupei ieșene, o trupă matură, experimentată, bine calibrată cronologic, lipsită însă mari intervale de timp de regizori cu adevărat importanți.

Spectacolul este pitoresc și fluent, organizat metodic – chiar pedant pe alocuri – mizând pe savoarea replicii, pe ambiguitățile conținute (gust cam facil!), pe farmecul gros al Bârzoaiei și pe... generozitatea nedezmințită a publicului, confruntat din nou cu prețiozitatea ridicolă a Chiriței, aspirația parvenirii,

matrapazlâcurile lui Bârzoii, idila Luluța-Leonaș etc. Regizorul a urmărit cu grijă echilibrul contrariilor, evitând excesele (posibile) ale compartimentelor: scenografia (*Laurențiu Dumitrașcu*) este îndrăzneță cu măsură, interpretarea actorilor – temperată de un ochi atent, coloana sonoră – menținută la granița fragilă dintre *normal* și *pregnant*. Doar din când în când spectacolul se dramatizează și melodramatizează, păstrând mai anevoios în aceste momente linia firească de plutire. În două-trei rânduri capătă – dacă putem spune așa – o inadecvată tentă operetistică.

Tamara Buciuceanu este o Chiriță plauzibilă, adeptă a modei „evropienești”, cuprinsă deseori de frisoane erotice, temperamentală, iute la mânie, femeie încă verde, aci aprigă, aci mieroasă, cu fandoseli pitorești de primadonă... tomnatică și ițeli verbioase. Pasajele cântate sunt prea lirice pentru a fi ridicole, interpreta aducând câteodată în joc modulații și „fînețuri” neconforme. *Tamara Buciuceanu* este neîndoielnic o mare actriță, una din acele apariții scenice apte să smulgă aplauze din nimic, o personalitate artistică distinctă, ea putând aborda cu aplomb orice rol comic. Dar... spectatorul prevenit și avizat (criticul) rămâne afectiv la incomparabilul (deocamdată!) *Miluță*, neacceptând încă integral noua viziune (mai pudrată, mai dichisită) asupra protagonistei.

Dionisie Vitcu a gândit și întruchipat un *Guliță* liniar, pitoresc, tâmp, greoi, ticăit, infantil (sic!), purtător inconștient al vidului intelectual absolut. A reușit perfect să fixeze personajul în aceste coordonate, creionând o siluetă memorabilă. Au dat satisfacție *Sergiu Tudose* (*Musiu Șarl*), *Valentin Ionescu* (*Leonaș*), *Adrian Tuca* (*Bârzoii*). De o însuflețire factice – *Doina Deleanu* (*Luluța*); greoaie și dezorientată (surprinzător!) *Liana Mărgineanu* (*Safta*).

Spectacolul ieșean are scene întregi izbutite (*Chirița* pe cal, *Guliță* cântând, *Chirița* și *Leonaș* în intimitate amoroasă ș.a.), dar și sincope de ritm, limpezimi clasice și imperfecțiuni de dicție, mici

„găselnițe” grațioase și facile rezolvări interpretative. Altminteri, este convingător, ca un lucru făcut cu profesionalitate.

Stagiunea 1981-1982

„Mielul turbat” de Aurel Baranga

Pe scenă este edificată o structură etajată ce se vrea o secțiune transversală într-un mecanism birocratic. Conotațiile scenografiei sunt transparente și ele mărturisesc nu doar exercițiul aplicat al Rodicăi Arghir ci un punct de vedere regizoral, cel al lui *Bogdan Ulmu*. Directorul de scenă s-a datat jocului scenografic, imaginând spații de joc apte să răspundă cu mai multă exactitate ideii regizorale. În cazul de față, axul ideatic vizează birocratismul alienant, din păcate, cu excese de explicitare, cu detalii propuse ostentativ, cu elemente asociate câteodată pleonastic: uși-biblioraft, birouri, telefoane, hârtii etc. Un cadru-oglină, de o limpezime bătătoare la ochi, dezvăluindu-se dintr-odată și nelăsând spectatorului satisfacția descoperirii sensurilor implicite, trădează un confort al gândului, comodități de creație, modalități lesnicioase. Cunoscuta comedie satirică a lui *Aurel Baranga* avea nevoie de o ipoteză scenică mai îndrăzneță, care să estompeze ceea ce este fatalmente datat: ridurile unui moment istorico-politic, dihotomia maniheistă buni-răi, miza creativă relativ mică (o cheie franceză fără ghivent). Nucleul problematic peren, tipologia conturată, inclusiv candidatul intransigent, verva replicii, fandările satirice conferă comediei lui *Baranga* attribute de reprezentativitate și o înscenare riguroasă trebuia să conteze exclusiv pe ceea ce este rezistent. Din rațiuni greu de explicat, regizorul *Bogdan Ulmu* n-a efectuat ceea ce se cheamă în limbajul criticii o lectură creatoare, păstrându-se în anticamera unei lecturi corecte, oneste, de un profesionalism temperat. Calibrul comediei se micșorează, țintele

creionate caricatural – sunt și ele mici, satira se dizolvă într-o parodie călduță și moale și este de la sine înțeles că într-o atare atmosferă, cu ciocniri cam fără ecou și dispute factice, izbucnirea justițiară a lui Spiridon Biserică nu mai este posibilă. Și ar fi trebuit să fie! Iată, deci, cum dialectica scenică, ecuația conflictuală propusă de regizor, într-un spațiu scenografic ce oglindește și nu transfigurează, ne duc inevitabil la efecte vătuite și la pierderea accentelor esențiale. Rechizitoriul protagonistului nu mai are tensiunile incandescenței, fotoliile birocratice nu mai sar în aer, binele se instaurează după un simulacru de furtună, iar satisfacția estetică a spectatorului se fisurează. Revanșa regizorală – insuficientă pentru a echilibra balanța – e de găsit în organizarea, în general judicioasă, a distribuției, în conlucrarea fertilă cu trupa, în realizarea unor momente scenice semnificative, a unor secvențe reverberante. Lui *Doru Zaharia* (Spiridon Biserică) i-a izbutit mai cu seamă ipostaza lucrătorului așezat, modest, echilibrat, de o luminozitate ușor caducă, a cărei onestitate se cristalizează din crâmpoie de replică, din atitudini corporale, din gestică și tăceri elocvente. Iluminarea justițiară se consumă palid, din păcate, paradoxul fiind acum acela că o explozie fulminantă ar fi părut discordantă în context, de unde se vede încă o dată cât de importantă este structura spectaculară în raport cu fiecare detaliu. Și invers. Nici *Adi Carauleanu* (Cavafu) nu potențează conotațiile satirice ale personajului său, conturându-l în tușe prea blânde, cvasi-efeminate. *Florin Mircea* (Cristescu) are, ici-colo, tonuri colțuroase sugestive și o încetineală felină ce ascunde potențialități agresive. Este, în orice caz, mai aproape de spiritul lui *Baranga*. *George Macovei* (Toma) exploatează inteligent resursele partiturii sale – generoasă și cu priză la public, schițând un birocrat bonom în locul unui feroce. *Dan Aciobăniței* (Bontaș) contează pe pitorescul exterior, pe masivitatea corporală, cu lentori orientale și poze studiate. E cam puțin. *Economicos* și exact – *Virgiliu Costin* în rolul – vădit incomod – al lui Mitică Ionescu-Perjoiu. În alte roluri: *Constanța*

Lercă__ (Maria), insignifiantă artistică: *Marieta Sandu* (Margareta), *Gelu Zaharia* (Doctorul), *Claudiu Aghiculesei* (Gămălie). Însuflețit, dinamic și hazos, dar fără pondere – *Constantin Avădanei* (Tache). În cazul său este valabilă axioma din folclorul scenei: „Mai mult nu se putea”

1988

Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași Secția Suceava

„Nu sunt Turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu

Este reconfortant să constăți, în 1988, că aripa caducității – atât de temută! n-a atins încă arhicunoscuta piesă a *Ecaterinei Oproiu*, „Nu sunt Turnul Eiffel”, jucată mult și creditată și cu o indiviabilă carieră internațională. *Dintele timpului* abia dacă a trasat pe obrazul proaspăt al textului câteva riduri discrete, imperceptibile la o lectură de plăcere. Împrejurarea este – să recunoaștem – destul de rară și ar merita poate o scrutare din unghi literar-sociologic, cu atât mai mult cu cât longevitatea artistică este prin ea însăși suspectă, iar succesul naște inevitabil ipoteze defetiste ori măcar dubitative. Pe alt plan, este instructiv de observat că fixarea tipologică a piesei n-a fost scutită de ezitări și aproximații (*poem dramatic, vodevil, feerie*, „nici dramă”, „nici comedie” etc) și că nodul gordian i-a revenit tot autoarei, care a decretat candid: *pseudocomedie*, obligându-și, **ipso facto**, comentatorii să revină – după ocoluri terminologice mai mult sau mai puțin docte – la magica formulă. Piesa se edifică într-un chip captivant, secvențial,

după principiul *feliilor de viață*, în consecuții rapide, crescendo-uri credibile și tâlcuri implicite, revelatoare, combinând antitetic registrele; grav-hazliu, real-ireal, bonomie-sarcasm, râs-cu-plâns, serios-șăgalnic, într-un conglomerat indestructibil. Dificultatea definirii ține de inefabil: spirit-zâmbet-crispare-cumpănă-urcuș-coborâș-jocul de-a viața și jocul de-a teatrul, alintul livresc și aluzia cărturărească, interogația juvenilă și prima experiență dureroasă, secunda de deprimare și puterea de a o lua de la capăt.

El și ea – impersonalizare semnificativă – intră în răsștiuta ecuație: *alți actori, aceeași piesă*, de care vorbea Poetul. Ei reiau – cu titlu inedit – eterna poveste a cuplului. Schema se umple de viață, fiindcă valoarea exponențială a protagoniștilor este una relativă. Fiecare aduce datele particulare, precum și imponderabilele presupuse, așa încât soluțiile prestabilite devin inoperante. Ceea ce ne obligă să admitem că alți factori impun fatalmente altă piesă, știut fiind că experiența fiecărui cuplu este, în fond, irepetabilă. Ironia, verva, melancolia, luciditatea, sarcasmul, abulia de-o secundă a personajelor-cheie fac inevitabil parte din logica existenței (fie ea și absurdă pe alocuri) și nu ne rămâne decât să acceptăm filosofia senină a dramaturgului, care pare a spune: *Aceasta e viața, luați-o ca atare!*

Montarea Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași – Secția Suceava, se îndatorează vizibil exegezelor scenice anterioare printr-un soi de mimetism involuntar (ceea ce în poezie ar echivala cu fenomenul de *falsă memorie*) având – ne grăbim să spunem – meritele ei incontestabile, deloc modice. *Georgeta Burdujan*, în dublă postură (regizorală și actricească), a abordat piesa în cheie ironic vivace, imprimând spectacolului un ritm sacadat, mecanomorf, marionetic, în secvențele muzical-coregrafice, și mai lent, ca o mișcare descompusă, în clipa când protagoniștii umplu scena. Modernitatea vădită, acroșantă, chiar ostentativă a înscenării se sprijină, în principal, pe „jocul la vedere”, fiecare secvență decupându-se printr-un soi de comperaj de la un pupitru de

comandă nevăzut. Impresie de joc sincopat, demonstrativ (ca la repetiție), fără cusur, dacă acceptăm convenția, discutabil și factice – dacă n-o acceptăm. Derularea este cvasi-cinematografică, secvență cu secvență, tablou cu tablou, scenă cu scenă, actorii trecând rapid de la o stare la alta, de la o situație la alta, aci jucând exaltarea tinerească și revărsarea sentimentală, aci sugerând un hieratism meditativ, îngândurat. Am spune că liantul montării este dat – paradoxal – de mobilitatea asociativă și mai puțin de susținerea unei idei centrale, ordonatoare, coerente, coagulate. Fidel principiului... policalificării, teatrul sucevean ne propune și o a doua dublă postură: pe *Ilarie Curechianu* – actor și scenograf. În calitatea din urmă, el a conceput un spațiu de joc dominat de două elemente esențiale: câteva "cabine" colorate divers, în care interpreții intră și ies ca din încăperile existenței (uneori *culisele existenței*), metamorfozați, la alte vârste și cu alte habitudini, și leagănul balansoar din centrul scenei, element simbol cu o semantică străvezie; protagoniștii, *El* și *Ea*, urcă și coboară, când la un capăt, când la celălalt, după logica sisifică a vieții, unul după altul ori înlănțuiți, căutându-se cu ardoare, interogându-se, cercetând înfrigurați sensurile majore ale existenței, năzuind să ajungă mai repede la „șoseaua” națională, echivalentă, nici nu începe vorbă, cu Moscova cehoviană. *El* (*Adrian Păduraru*) caută tonurile mai stinse când sugerează trăirea afectivă și este de o franchețe virilă în momentele de dispută conjugală; știe să fie tandru cu demnitate, interogativ cu discreție, detașat fără cinism, locvace dar nu limbut. *Ea* (*Georgeta Burdujan*) are aplomb și dezinvoltură, conturând cu finețe și intuiție sigură fata îndrăgostită, partenera de viață cu evoluții sinuoase, concomitent tare și vulnerabilă, ca orice femeie.

Personajul (mai exact spus personajele) *Manți – Tanți* este întruchipat de *Mioara Ifrim*, artistă cu indiscutabile resurse interpretative, când jovială, seducătoare și volubilă, când star-sexy dezabuzat și abulic, fațetele antinomice ale aceleiași fapturi.

Bătrânul domn (*Ilarie Curechianu*) și Tudorică (*Constantin*

Florea) exprimă registre interpretative diferite, frizând inadvertența. Este una din cele câteva neîmpliniri ale montării sucevene. Ne gândim, bunăoară, și la tenta revuistic-estradistică a unor secvențe, la discontinuitățile de ritm și la căderile de tensiune din unele momente. Altminteri, *Nu sunt Turnul Eiffel* a îmbrăcat la Suceava o haină scenică adecvată, probând profesionalismul trupei și, implicit, valențele estetice și perenitatea piesei.

1988

Teatrul Municipal - Ploiești

„Macbeth” de William Shakespeare

Aureliu Manea a fost o clipă „copilul teribil” al generației sale regizorale, un inconformist incomod pentru spiritele confortabile, un luptător contra realelor sau presupuselor inerții estetice. În planul activității proprii s-a impus repede ca o conștiință imprevizibilă, contradictorie și contrastantă, capabilă de scripitoare spectacole ale inteligenței și de eșecuri regizorale răsunătoare. Un aspect esențial al activității sale dinamice și deconcertante n-a putut fi niciodată eludat în considerațiile critice ce i-au fost consacrate de-a lungul anilor: fundamentul teoretic. Cultivat, cu lecturile „la zi”, aducând în argumentația orală titluri sofisticate, autori din domenii adiacente teatrului sau chiar din sfere spirituale neînrudite, regizorul și-a croit de timpuriu o „fizionomie” de fin eseist, ce-și cultivă darul nu numai în montări profesionale ci și în scris. Ba încă, în această a doua latură, pune un orgoliu ce ar putea părea paradoxal dacă n-ar fi cunoscute însușirile sale individualizante. Cu trecerea timpului, umoarea capricioasă și fandarea inconformistă s-au atenuat (să fie doar o impresie?), făcând loc unei liniști înseninate și unei judecăți mai cumpănite. Regizorul a ajuns – se pare – la înțelepciunea experienței, învățând din izbânzi ca și din încercările neizbutite. La

pragul pornirilor antinomice se plasează neîndoielnic această derutantă montare *Macbeth* la Teatrul municipal din Ploiești, din perspectiva căreia personalitatea regizorului poate fi foarte bine scrutată. „Pecetea Manea” este atât de vizibilă încât cunoscătorul trăiește senzația contemplării unui revelator „buletin de identitate” artistică: vocația „șocului” vizual, stroboscopul (ca mijloc eficace de „vizualizare”), apetența viziunii sonore, dezinvoltura vehiculării semnelor teatrale etc. O anumită lipsă de coerență intră de asemenea în ecuația spectaculară, indicând o zonă încifrat-esoterică a montării. Nădăjduim că aceasta nu este programatică și că directorul de scenă a năzuit spre o continuă limpezire a semnificațiilor. Aureliu Manea a citit – după toate probabilitățile – pe Jan Kott, căci spectacolul *său* (accentuăm acest necesar *său*, perfect aplicabil regizorului) pare să se edifice pe o sugestie-cheie a celebrului shakespeareolog: „În *Macbeth*, istoria nu este clară, este tulburătoare ca un coșmar” (Jan Kott – *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 85). Scena și-a pierdut atributele curente, pare încărcată de electricitate, eroii înșiși par conectați la o tensiune ce atinge câteodată praguri paroxistice; coșmarul este augmentat de „blițul atomic” (teoretizat cu subtilitate de regizor într-o reuniune colocvială), pulsațiile imaginii încețoșează ochiul și devin cu adevărat neliniștitoare. O bogată simbolistică este pusă la contribuție, în virtutea unei irepresibile voluptăți a „șocului”. În structura feroce a Marelui Mecanism, agitația oamenilor nu poate fi decât benignă, hilară și tragică. Obsesia crimei capătă o materialitate apocaliptică, angajând în acest uragan devastator oameni, lucruri și elemente.

Pentru Aureliu Manea, neliniștitul, insolitul, umblătorul lunatic pe cărările ficțiunii libere de orice constrângeri, cadrul scenografic nu poate fi niciodată un *cadru* în sensul curent al termenului ci un element intern al structurii și al viziunii, gândite în organicitate stringentă. Este exact ceea ce realizează în această montare, una dintre acelea care nu propun rigoarea exemplară, dar

incită spiritul și fertilizează exegeza critică. „Personalistul” Aureliu Manea se înfățișează pe sine în mai mare măsură decât îl înfățișează pe Shakespeare, ceea ce nu înseamnă neapărat o „trădare” de fond cât o orgolioasă și aproape juvenilă afirmare a eului artistic, o violentare a viziunii consacrate, o obstinată promovare a *semnului teatral*. Mult mai interesantă din unghi regizoral decât actoricesc, montarea ploieșteană ratifică un gest ambițios, prilejuind conlucrarea unei echipe ce a știut să-și mascheze complexe în fața monstrului sacru Shakespeare. Mereu inspiratul *Dorin Liviu Zaharia* (muzica) a potențat în chip specific foiala și zbaterea coșmarescă într-un spectacol ce exprimă cu fidelitate neliniștile creatoare și aprehensiunile (discutabile) ale regizorului, aflat acum în fața unei oglinzi ce-l reflectă și-l absoarbe în apele ei misterioase cu egală forță. Un spectacol ce onorează întrutotul scena ploieșteană.

Stagiunea 1975-1976

Teatrul „Mihai Eminescu” – Botoșani

„*Interesul general*” de Aurel Baranga

Interesul pentru dramaturgia lui Aurel Baranga este neslăbit cu trecerea anilor. Înregistrăm faptul ca pe un argument al perenității, satira dobândindu-și prin pana incisivului autor un loc încă mai important în cetate. Opțiunea repertorială a teatrului botoșănean se cuvine privită dintr-o atare perspectivă axiologică, în pofida oricăror păreri prezumțios-sceptice. Nu încapă îndoială, farsa atroce *Interesul general* este aptă să reverbereze cu acuitate în conștiința spectatorului, cristalizându-se mai de fiecare dată în

dimensiunea sa esențial-purificatoare. Spunem *mai de fiecare dată* gândindu-ne la posibilitățile diferite de transpunere scenică și la caratul valoric inegal ce poate anima (sau mortifica) anumite montări.

Corect și percutant în câteva momente, tăiat în linii energice, trasat în pastă groasă și cu adecvate accente de vehemență, spectacolul coboară alteori sub raportul persuasiunii estetice, intrând prea lesne în zona caricaturalului și hilarului de mărunță semnificație. Acidul se diluează pe alocuri în șotie mărunță, în gag fără suportul sensului acut, în șolticărie mărginașă. L-am fi dorit mai „strâns”, mai riguros, mai puțin dezlânat și cu un mai pronunțat ax satiric. În fond, negativii drapați cu principii, intransigenții dedați la demagogia abil mascată, duplicitarii jucând cartea inocenței binemerită verbul vitriolant, atenuările factice neavându-și motivația într-o demonstrație atât de clară prin premise. Regizorul *Eugen Traian Bordușanu* și scenograful *Constantin Molocea* au conturat un spațiu de joc marcat în chip izbitor de gratii. Nici că se putea un mai străveziu simbol pentru o tipologie *datată* istoric și judecată ca atare din perspectiva contemporanității.

Gratiile facilitează privirea și pânda, sugerează mașinațiunea perfidă și – să nu uităm – au valoare de premoniție. În rest, privirea noastră cuprinde și obiecte mai mult sau mai puțin neutrale, unele (în garsoniera lui Bocioacă) aflate, nu știm dacă voit sau involuntar, într-un fragil echilibru. Fecundă în sugestii, partitura literară iese împlătinată la finele unui travaliu scenic altminteri meritoriu. Nu vom zăbovi asupra câtorva secvențe lasciv-licențioase pe care regizorul le putea trata fără dificultate într-o tonalitate mai puțin grotescă. Reținem evoluția lui *Stelian Preda*, un Ion Carapetrache cu profil de craidon spilcuit și versat, aci atent-concesiv și aprobator, aci infatuat și sarcastic, după „ritualul” cameleonic. *Victoria Cociaș Șerban* (Lucia Felicia Popescu-Hrisanide), în rolul consoartei afectat-vicioase, sugerează cu destulă exactitate deprinderile vampe și pornirile cinic-posesive, dar este

cam redundantă în perorațiile egolatre, în timp ce Ștefan Pană (Vasile Plătică) pare confiscat de jocul măștii caricaturale. În genere, interpreții recompun traiecte caracterologice de un profesionalism bine temperat, conștienți fiind de virtuțile textului și de capacitățile proprii de a-l pune în valoare. Dealtfel, pe orice scenă, Baranga reprezintă un factor estetic stimulator și o garanție a... *interesului general*.

Stagiunea 1980-1981

„Mobilă și durere” de Teodor Mazilu

„Cântecul de lebedă” mazilian se cheamă *Mobilă și durere* – încununare a unei opere dramaturgice de o frapantă originalitate și de o cutremurătoare forță satirică. Personajele acestei *comedii atroce* (Marius Robescu) se complac într-o uriașă, într-o deconcertantă mistificare: pe de o parte își clamează în gura mare abjecția, vidul sufletesc, sterilitatea simțirii, duplicitatea, spiritul tranzacțional, mitocănia, iar pe de altă parte, printr-un ciudat reflex locvace, se întreabă permanent cum de-au putut coborî într-atât pe scara etică. Disimularea ia forme aberante, de un haz năucitor. Sile nu este doar autorul lanțului de ticăloșii, compromisuri și chiolhanuri ci și stupefiantul *comentator* al acestora, un *raisonneur* paradoxal, perfect conștient de propria-i abjecție, simultan obiect reflectat și oglindă, conștiință culpabilă și pseudo-conștiință acuzatoare. *Marea trăncăneală* maziliană pendulează între cei doi poli definitorii: mizeria morală și exhibarea acestei mizerii, ridicând la rang suprem *sinceritatea* minciunii, josniciei, turpitudinii, imoralității, spiritului achizitiv. Sensul sintagmei propuse de autor pentru *Mobilă și durere* – *suferințele bunăstării* – nu poate fi acceptat decât dacă admitem că „suferințele” sunt în ghilimele. În realitate, personajele strălucitului comediodraf nu suferă deloc. Așa

cum s-a observat, ele doar *mimează* suferința, mimează dragostea, mimează prietenia. Dezumanizarea este absolută, vidul moral – perfect. Teodor Mazilu ne propune nu oameni ci marionete guralive, zgomotoase, factice, automatizate, de un ridicol imens. Într-o asemenea lume compătimirea nu este cu putință: lacrimile sunt de glicerină, zâmbetul – confecționat, sentimentele – inexistente. Viziunea maziliană exclude ab-initio iluzia prefectibilității. În insectarul său, personajele, fixate în ace, își dorm definitiv încremenirea: nici evoluție, nici involuție, statu-quo perfect.

Cariera scenică a piesei e pe măsura celebrității sale, fiind poate cea mai jucată creație a dramaturgului și cea mai gustată de public. Aducerea ei pe scena Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani, instituție aflată de câțiva ani într-un îmbucurător și reconfortant reviriment artistic – este cum nu se poate mai firească și mai necesară. Regizorul *Eugen Traian Bordușanu* a optat, ca și-n alte dăți, pentru modalitatea *secvențială* de decupare a scenelor cheie, într-o înlănțuire strânsă și coerență interioară, cu sublinierea sensurilor implicite. A rezultat un spectacol dinamic, cu rapide schimbări de decor (scenografia, *Rodica Roșu*), animat și alert cu deosebire în prima parte, în tonuri estompate, nițel obosit în partea a doua. Febrilitatea și agitația exterioară ale personajelor, dublate de verbozitatea incontinentă, sugerează mișcarea dezordonată a păpușilor mecanice, prinse în cleștele delirului existențial. *Stan Petrișor* (Sile) este când clamoros-lacrimogen și sentimental-factice, când rigid-orgolios și intransigent, jucând cu aplomb trecerile bruște de la șoapta autocritică mistificatoare la scorțoșenia funcționarului turmentat. Buimăceală-trezie, mahmureală-limpezire, energie-abulie, ton dictatorial-prăbușire, somn și veghe, tipăt revendicativ și mormăit autocritic sunt capetele acoladei pe care se mișcă interpretul, cu reușite indubitabile și cu unele scăderi, dar cert în stil mazilian. Este dealtfel cea mai conturată partitură a reprezentației și cea mai generoasă sub raportul consistenței dramaturgice. *Doina Aida-Stan* (Melania) sugerează cu exactitate

obscure frustrări trecute și îndeosebi spleen-ul indicibil de care suferă și pe care nimeni nu-l poate potoli. *Florita Rusu* (Lizica) marchează inspirat senzualitatea agresivă a eroinei, dar și pretențiile mic-burgheze ale snoabei care nu concepe să trăiască decât după tiparele bunăstării. Sigur că prețiozitățile (ridicole) sunt subminate de grosolănie și aerul fals-serafic de revenșă sentimentală mărunță. Femeia fatală cantonează în lamentație pedestră și în strigătul revendicativ, în spatele cărora bănuim golul sufletesc, inaptitudinea trăirii autentice. *Valerian Răcilă* (Gore), ușor devitalizat în comparație cu alte apariții scenice, conturează subalternul perfect, de o imensă slugărnicie, *executantul-care-nu-crâcnește*, personajul capabil, vorba lui Mazilu însuși – de o *autocritică gigantică*. *Ion Plăeșanu* trasează liniile caracterologice ale unui Paul docil, „sub papuc”, dispus să facă gimnastică de întinerire la vremea amurgului biologic, să-și pună blugi și perucă și să se scâlămbăie în ritm modern – iar în disputa, de la distanță, cu Sile, să adopte o misterioasă atitudine de îngăduință... condescendentă. Silueta este credibilă, dar persistă senzația unei ușoare inadecvări: eroul nu capătă consistența dorită și nu se încarcă de electricitatea abjecției maziliene, rămânând oarecum exterior acestei lumi printr-o bonomie și o blândețe incompatibile cu un univers saturat de ticăloșie. Debutantul pe scena botoșăneană *Andrii Traian* (Urechiatu) izbutește admirabil în secvența dresajului protagoniștilor pentru high-life și se dovedește comun și previzibil în celelalte momente.

Delirul petrecerii finale – având intensități de carnaval irațional – semnifică forța alienantă a lumii maziliene, o lume ieșită din matca normalului, monstruoasă, de care ne delimităm prin distanțare morală și spirit critic.

1987

„Femeia îndărătnică” de William Shakespeare

Suntem apăsați de zestrea culturală, de ideile primite, de tirania modelelor posibile. Celebra peliculă ce vizualiza povestea „îmblânzirii unei scorpii”, cu Richard Burton și Liz Taylor ca protagoniști – spre a lua un exemplu din grădina celei de-a șaptea arte – funcționează la nivelul percepției estetice ca un narcotic perfect, obnubilând orizontul privirii lucide. Cum să ne eliberăm de complexe culturale? Putem oare eluda respectabilele tomuri exegetice? Putem ignora cu seninătate montările anterioare sau mormanele de cronici teatrale ce năzuiesc să prindă în chingile rațiunii impalpabilul jocului actoricesc, viziunea inefabilă și evanescentă a regizorului, tablourile scenografice mai trecătoare și mai perisabile decât libelula, timbrul unic și efemer al metaforei teatrale? Orice nouă montare cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare poate fi simțită ca un act sisific și deci cu atât mai împovărătoare. O atare senzație trebuie să fi avut și regizorul *Dumitru Dinulescu*, în tripla sa ipostază, la Botoșani, de semnatar al regiei, costumelor și ilustrației muzicale. Înscenarea de acum mărturisește efortul acut de diferențiere, dacă nu în planul substanței dramatice (demers imposibil și act demiurgic de un imens orgoliu), măcar în privința sensului general al farsei jucate lui Christopher Sly și desigur în planul orchestrării componentelor spectaculare. Călăuzit de intuiție și biziindu-se pe un fond de informație teatrală... shakespeareologică, directorul de scenă a conturat judicios tablourile-cheie, a organizat cu dibăcie mișcarea grupurilor și cuplurilor, a subliniat – fără ostentație – momentele de efect teatral sigur, a rezolvat satisfăcător ecuația protagoniștilor, Petruccio și Catarina. Spectacolul mărturisește însă și o anume înclinație regizorală către facil, un gust discutabil pentru „efectele speciale”, pentru „găselnițe” de calitate îndoielnică. Maturitatea

regizorală, experiența scenică, potențele intelectuale certe, scrierile în proză și dramaturgie îl recomandă pe *Dumitru Dinulescu* pentru produse artistice eliberate de un atare balast.

Marius Rogojinski (Petruchio) desfășoară aici o subtilă artă a persuasiunii, mizând nu doar pe farmecul presupus al seducătorului, ci mai ales pe efectele unei ironii ucigătoare. Mieros, galant, deferent, insinuant și sarcastic, simulat din vocație, cu vorbă mătăsoasă și gestică de curtezan înăscut, Petruchio accede la inima năbădăioasei Catarina perorând infatigabil, agitându-se mult, conversând la nesfârșit cu egală franchețe, lăsând câteodată impresia că a obosit, pentru a reveni mai impetuos, mai loconv. Două sugestii cheie ale textului sunt introduse în ecuația personajului și subliniate cu limpezime: 1) permanenta bună-dispoziție, dublată de un calm imperturbabil, o seninătate conștientă de sine, ce-i conferă o detașare benefică și un ascendent moral față de cei din jur; 2) conștiința faptului că joacă teatru, că se mișcă după un scenariu dinainte stabilit (jocurile, oricum, „sunt făcute”) și în atari circumstanțe n-are cum să piardă. Dealtfel, pe coordonatele logice ale montării, regizorul *Dumitru Dinulescu* a eludat cu bunăștiință prologul pentru a pregăti un final de efect. Suntem astfel obligați să admitem semnul egalității între insignifiantul căldărar bețiv Christopher Sly și Petruchio, cu extrapolarea visului (Viața e vis!) la întreaga poveste. Perspectiva s-a schimbat întrucâtva: nu o farsă mai mult sau mai puțin inocentă, jucată buimacului Sly de către un Lord afabil și histrionic, ci un Petruchio – nevoiaș și bețiv – trezit intempestiv în final, smuls dintr-o captivantă poveste onirică. Dacă sârmanul Sly, care nu realizează farsa ce i se joacă, se vede în postura unui spectator privilegiat și – ipotetic – se poate amuza de întregul preludiu matrimonial, Petruchio – Sly al lui *Dumitru Dinulescu* poate încerca regretul trezirii din vis și al reintrării în planul unei realități deloc atrăgătoare. Unghiul de vedere propus este posibil și acceptabil, integrându-se sferei largi (prea largi câteodată!) a așa-ziselor „libertăți regizorale”

Catarina, întruchipată de *Ruxandra Bucescu*, în mantilă mov, cisme înalte și floretă, are înclinații războinice și, la început cel puțin, face figură de amazoană dură, sastisită de insistența masculină. Treptat părăsește accesoriile... virile și adoptă strategia unei blândeți resemnate, cu rare izbucniri umorale. În genere, personajul astfel conturat e departe de a fi o „scorpie neîmblânzită”. Ca și Petruchio, Catarina pare să fi acceptat și ea convenția „jocului teatral”, cu necesara și inevitabila distanțare. Rezultatul este aproximativ. Exuberanța ei – fie și cu semn negativ – se estompează, vivacitatea coboară câteva trepte, jocul cantonează în platitudine cuminte, încât celebrul monolog final al „îmblânzitei”, rostit la rampă, se încarcă de o modică energie persuasivă și pare expedit. E posibil ca *Ruxandra Bucescu* să-și fi croit personajul pe tiparul propriului temperament, ocolind nota feroce, furia teribilă, dezlănțuirea nestăvilită. Dar și în acest sens senzația de ușoară inadecvare stăruie.

Schițe de portret, în tușe apăsate, cu bune sugestii tipologice (deși rămân schematice prin voința suverană a autorului; complecși sunt – cum se știe – doar Petruchio și Catarina) realizează *Valerian Răcilă* (Biondello), *Traian Andrii* (Grumio), *Ion Apostoliu* (Un pedagog bătrân, Un croitor), *Dana Tăpălagă* (Bianca), *Jean Maydick* (Baptista), *Ion Plăeșanu* (Vincenzio), *Claudiu Romilă* (Tranio). Mai evoluează – fără relief reperabil – *Valentin Radu* (Lucenzio), *Mihai Păunescu* (Gremio), *Boris Perevoznic* (Hortensio), *Florita Rusu* (O văduvă).

Regizorul apasă liniile comice ale spectacolului, schițează „gesturi parodice”, propune inserturi operetistice și secvențe carnavalești, dedându-se la giumbușlucuri, în registre și de calibre diverse, unele cu noimă incifrată. Cutare pețitor leșină des, mai la fiecare șoc verbal sau gestual; doi rivali simulează o confruntare în stilul „artelor marțiale”; drept argument coercitiv, Bianca este legată cu funii de către năbădăioasa ei soră; la nevoie, ea nu ezită să scoată limba; impetuoasa Catarina frânge lăuta în capul unui prea

îndrăzneț admirator, transformând-o în „guler” grotesc; Petruchio are voluptatea calamburului: „Duminică o să Kate-fuim!” Se cultivă dialogul sprintar, cu improvizații echivoc-năstrușnice: „Adio, părosule!”, „A trebuit să mă abat din drum”, „Înainte de căsătorie mai merge!”, „V-au făcut bucate bune?”, „Mi-au făcut bucata!” Două rivale nu ezită să se păruiască în cel mai curat stil... italian. Muzica, dansantă, săltăreață, de un optimism contagios, produce plăcute momente deconectante dar și inevitabila relaxare a sălii; costumele – pestrițe – de o tăietură hazliu-deconcertantă, acroșează ochiul și binedispun gratuit. Decorul lui *Constantin Molocea* ne propune drept centru de interes un fundal de culoare închisă (amintind tablele din așezămintele noastre de învățământ), cu schița parcimonioasă a unui centru urban – mai degrabă machete de clădiri cu o linie impersonală și contururi estompate. Ni se sugerează, desigur, în această manieră a maximei esențializări, a unui laconism plastic ce frizează zgârcenia, o piață din Padova și trebuie să-l credem pe scenograf pe cuvânt.

Acest Shakespeare... botoșănean, cu un Petruchio de clasă, într-un spectacol de sprintară alcătuire regizorală, cu reușite pregnante și unele efecte mai șterse ori rebarbative, îmbogățește spectacologia contemporană cu o înscenare demnă de văzut.

1988

„Visul unei nopți de iarnă” de Tudor Mușatescu

Tudor Mușatescu exprimă cazul – de neînviat, poate – al autorului... cu o singură piesă. *Titanic-vals* a absorbit, se pare, în chip tiranic sevele creatoare ale dramaturgului, iar succesul a fost atât de profund și de durabil încât atari circumstanțe favorizante au funcționat mai degrabă ca factori inhibitori decât stimulativi. Ritos,

George Călinescu decreta: „Singura piesă de solid succes a lui Tudor Mușatescu (...) este *Titanic-vals*, care poate să pară intelectualului cam populară și simplistă” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982, p. 922). În consecință, i-a acordat 44 de rânduri de analiză, celelalte 7 rânduri fiind consacrate romanului *Mica publicitate*. Mai generos, Ion Rotaru admite că sunt valabile două lucrări: „Din întinsa producție rezistă eroziunii timpului „*Titanic-vals și...-Escu*” (*O istorie a literaturii române*, vol. II, București, Editura Minerva, 1972, p. 709). Comprehensiv, Ovid S. Crohmălniceanu extinde analiza și la *Visul unei nopți de iarnă*, dar creditul axiologic este acordat pe jumătate: intriga e „cusută cu ață albă”, iar Panait, tatăl eroinei, e o variantă a lui Spirache” (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, București, Editura Minerva, 1975, p. 71). Încă din 1939, N. Carandino scria cu subtilă ironie: „...*Tudor Mușatescu* are prea mult spirit și prea mult instinct teatral pentru a sacrifica un gag de dragul unei construcții susceptibile de a interesa eventual posteritatea” (*Teatrul așa cum l-am văzut*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 62). În adevăr, mare risipitor, *Tudor Mușatescu* a scris multe lucruri facile, iar cele solide au inegalități frapante și fisuri vizibile cu ochiul liber. Dar cât spirit, câtă vervă, cât umor în opera acestui dăruit autor! Și câți spectatori n-au plecat fericiți din sală, cucerți de scânteierile dialogului, de vibrația omenească a personajelor simple, confruntate cu situații dilematice și ieșind învingătoare printr-o benefică lege a compensației!

Scena botoșăneană a fost deci în drept să aducă la rampă comedia bonomă a lui *Tudor Mușatescu*, actualizând pentru generațiile tinere un clasic al perioadei interbelice, un autor acroșant – cum se spune astăzi – cu replica sprintenă, adesea memorabilă. Intriga, destul de fragilă, situațiile comice cu un vag grad de credibilitate – dar mereu antrenante și de bun gust – n-au fost obstacole inhibante pentru actori, just orientați regizoral de

Constantin Dinischiotu. Dulcea povestioară a fetei simple, îndrăgostite de romancierul Alexandru Manea, contând pe necesara infuzie de lirism discret și sentimentalism homeopatic, este narată scenic cu aplomb și cu o brumă de detașare interpretativă, oportună în context. Debutanta *Cristina Cherț* (Maria Panait-Doruleț) dezvoltă un joc judicios, cu șăgălnicii și stângăcii studiate, inocent retractil și dulce-ofensiv; postura de fată îndrăgostită îi conferă acea candoare senină și ușoară crispă plină de farmec, definitorii pentru femeia ce se vede nevoită – ea și nu partenerul – să aibă inițiativa. Un debut remarcabil poate fi socotit cel al lui *Tomi Cristin* (Milică Dumitrescu), în rolul tânărului nițel aiurit, nițel năuc, nițel îndrăgostit, mereu în contra-timp, actorul sugerând cu finețe, prin replică și gest, un fond sufletesc mai bogat decât lasă să se întrevadă. Distincție, eleganță dar și un ton de uscăciune sunt detectabile în evoluția lui *Constantin Ghiniță* (Alexandru Manea), poate și fiindcă rolul este generos exact în măsura în care este și ingrat. E mai lesne, desigur, să joci dăruirea afectivă decât să sugerezi cu mijloace puține că ești dispus să primești dragostea cuiva. În linii clare și ferme își trasează personajul *Traian Andrii* (Manole): emisie vocală limpede, mișcare hotărâtă, comic implicit, ironie subțire, autoironie. *Florita Rusu* (Elvira) dezvoltă fine sugestii de senzualitate și sarcasm, în pofida exteriorității șocant decorative și a mișcării dezlănate. Siluete oportune, în alb-negru sau gri, compun *Valerian Răcilă* (Bebe Cristian), *Doru Buzea* (Gogu Panait) – cel de al doilea nerezistând tentației de a șarja în complicitate cu sala – *Elena Coriciuc-Ligi* (Natalia Panait), *Narcisa Vornicu* (Fanța).

Unele inegalități de ritm și discrepanțe în stilul interpretativ sunt remediabile și putem admite că acest *Mușatescu...* botoșănean este întrutotul de bun augur. Dealtfel, montând recent *Întemeietorii* de Mihai Eminescu, Teatrul din Botoșani probează o dată mai mult că se află într-un moment fast al devenirii sale artistice.

1989

Teatrul Dramatic - Baia Mare

„Matca” de Marin Sorescu

Creația dramatică soresciană intră, se pare, într-o nouă etapă a existenței sale istorico-literare. După observația blând-malițioasă a unui cunoscut critic contemporan, piesele dramaturgului „au încăput” pe mâna regizorilor tineri, preocupați fără false inhibiții să propună noi exegeze scenice, dintr-o perspectivă acut novatoare, dacă nu chiar iconoclastă. Nu discernem nici o nuanță peiorativă în acest „au încăput”, dialectica receptării având, cum bine se știe, legile ei foarte precise, de care cronicarul este dator să țină seama. Fidelitatea față de dramaturgia soresciană ni se pare de bun augur și nutrim speranța că interesul artistic față de o creație revelatoare nu se va estompa cu trecerea anilor. Discuția critică de-abia din acest punct poate începe cu folos, preocupată să stabilească genul proxim și diferența specifică ale proaspetelor înscenări, caratul valoric, dimensiunea filosofică și metaforică etc. Sunt, așadar, fără sens și *false probleme* întrebările privind legitimitatea abordării lui Sorescu de către tânăra regie. Au în schimb toată îndreptățirea interogațiile cu privire la atitudinea *creatoare sau ne-creatoare* a regiei tinere, confruntată nu cu bagatele de consum ci cu lucrări de mare profunzime ideatică, de largă anvergură filosofică. A pune în scenă o *dramă ontologică* de calibrul *Matcăi* presupune nu doar curaj regizoral, în sens imediat, ci și o asumare conștientă a unor riscuri multiple, forța tiranică a montărilor anterioare nefiind dintre cele mai mici. La Baia Mare, căutându-se o desprindere pe cont propriu de lecția altora, se lasă impresia că s-a pornit de la *forma spectacolului spre miezul problematic* și nu invers. Așa ne explicăm simbolistica bogată, excesul metaforic, plasticizarea opulentă, structura încărcată a

montării, ce dau aspectul unui car greoi, dificil de urnit.

Dacă în interiorul sistemului de obiecte, semne și simboluri pot fi detectate rostul și semnificația fiecărui element, considerate global acestea intră în relație cu greutate, își suprapun sensurile și devin pleonastice. Mizând pe o viziune a *curgerii*, figurând diluviul, acvaticul în expansiune, regizorul a încredințat actorului *Ștefan Mareș* greua misiune de a întruchipa un personaj insolit: *Apa*. De-a lungul întregului spectacol interpretul este unduire, alunecare, curgere grație pantominei, atitudinilor corporale bine studiate, gesticii, mâinilor. Efort lăudabil dar obositor și monoton, din unghi estetic, anulându-și înțelesul adânc prin repetare obsedantă. Alunecarea acvatică antrenează prin contaminare și pe alții – ceea ce este excesiv. Dacă paturile-leagăn ale protagoniștilor creează iluzia de suspendare și de mișcare, având îndreptățirea cuvenită, e mai greu de acceptat purtatul sicriului de colo-colo, într-un chip incoerent. „Furat” de mijloace și de semne, regizorul a încifrat inutil țesătura de idei a piesei, metaforizând cu obstinație acolo unde s-ar fi cuvenit limpezire și esențializare. Este semnificativ, în contextul dat, faptul că o latură importantă a piesei – perspectiva ironico-umoristică asupra morții – s-a pierdut iar Sorescu iese împuținat fără să merite. Paradoxal, scăderile vizibile ale montării conțin – ca un sâmbure minuscul dar indubitabil – semnele înzestrării regizorului: capacitatea de plasticizare pregnantă, organizarea unor metafore scenice după un „calapod” personal, crearea senzației de pulsație vitală într-un imens spațiu acvatic. Deocamdată, intenția aceasta de a-l *citi* apăsător pe Marin Sorescu rămâne în faza de *tentativă* – categoric promițătoare prin cele câteva potențialități amintite mai sus și prin curajul opțiunii. *Vasile Constantinescu* (Moșul) este un actor de certă și verificată înzestrare, probată și acum într-un spectacol în care s-a aflat cel mai aproape de spiritul teatrului sorescian. În cele mai bune momente ale sale, în acest spectacol, a sugerat cu finețe dimensiunea ontologică a dramei, fiorul metafizic în fața morții și jovialitatea filosofică a celui ce

pleacă înseninat. Demne de stimă – eforturile *Valentinei Living* (Irina) de a figura fecunditatea și împlinirea maternității, izbânda vieții asupra diluviului. Păcat că zbuciumul rămâne cel mai adesea terestru, neînfiorat de o undă existențială mai adâncă și că nașterea capătă dimensiunile benigne ale unui fapt divers. În pofida izbânzilor parțiale, destinul dramaturgiei lui Marin Sorescu se află în mâinile unor tineri regizori de astăzi și ale celor ce vor veni după ei.

Stagiunea 1981-1982

Teatrul Tineretului - Piatra Neamț

„Milionarul sărac” de Tudor Popescu

Înainte de a se juca la Piatra Neamț, *Milionarul sărac* a figurat pe afișul câtorva teatre din țară – împrejurare obișnuită în cazul pieselor lui Tudor Popescu, eminent comedigraf contemporan, deschis actualității, de o acuitate satirică remarcabilă. Dramaturgul a scris într-un răstimp relativ scurt un număr important de piese, receptate cu aplicație și generozitate de critica specializată și îmbrățișate comprehensiv de publicul spectator. Privirea autorului este penetrantă și deopotrivă lucidă, sfâșiind vâlul aparențelor convențional-festiviste și conjuncturale pentru a pătrunde în zona autenticității netrucate, acolo unde măștile cad ineluctabil și personajele își dezvăluie goliciunea morală, „vidul etic” Este semnificativ faptul că întreaga dramaturgie a lui Tudor Popescu are valoarea – implicită – a unei pledoarii în favoarea *autenticității* – imperativ moral căruia i se subsumează prin substanța ideatică și *Milionarul sărac*, subtilă comedie satirică năzuind să vestejească

spiritul mic-burghez, achizitiv și ipocrit, disimularea factice, lăcomia și necinstea, exprimate în forme caricatural-grotești, în grave devieri de la conduita etică. Tâlcul „fabulei” este străveziu: opulența întemeiată pe necinste naște „monștri” – corpuri străine organismului nostru social. Lumina purificatoare, emanată discret de subtextul piesei, își cristalizează fluxul, răzbătând dincolo de straturile semantice superioare, până la conștiința spectatorului implicat. Tudor Popescu face de altfel parte din categoria acelor creatori ce nu-și subapreciază niciodată cititorul, respectiv, spectatorul, știind foarte bine că adevărurile nu pot fi eludate, că mai devreme sau mai târziu ele se impun conștiinței morale colective. A le escamota echivalează cu dezertarea politico-morală și intelectuală.

Contând cândva pe distribuții remarcabile (ubi sunt?...), teatrul nemțean realiza montări de referință pentru spectacologia națională, ratificate axiologic de cei mai exigenți critici și cronicari dramatici ai momentului. Lucrurile s-au schimbat întrucâtva, prin plecarea succesivă a unor nume artistice de prim rang, dar a rămas intactă ambiția colectivului – parțial acoperită – de a depăși mediocritatea pavoazăată, în numele calității artistice indubitabile.

Polivalența lui *Valeriu Paraschiv* (semnatarul regiei, scenografiei și ilustrației muzicale) putea fi, în cazul *Milionarului sărac*, un argument deplin al reușitei; condiție necesară, dar nu suficientă, cum vom vedea imediat, căci spectacolul se organizează pe două premise în bună măsură incompatibile. Pe de o parte, spectacolul este *încărcat*, dacă-l privim din unghi scenografic, pe de alta, este pauper în semnificații din perspectiva verticalizării textului, a jocului actoricesc. Cadrul scenografic sugerează cu vizibilă ostentație opulența: pereți lambrisați, bibliotecă-bar mișcată de butoane și mecanisme secrete, pat somptuos, manevrabil etc. Jocul actoricesc frizează în schimb simplismul, ca să nu punem la socoteală cele câteva „găselnițe” pitorești, cu mare doză de gratuit. Una dintre acestea este bunăoară rezolvarea partiturii actriței Coca

Bloos: siluetă și gestică orientală, de fachir... feminin, temenele și rostire târăgănată, toate acestea îmbinate cu pași mărunți de gheșă. Iată pastişe divergente, în registru interpretativ prea eclectic pentru a putea fi socotit conform. Evoluând pe axe accentuat personale – ca să nu spunem personaliste – actorii se impun atenției noastre mai ales ca apariții individuale. Când intră în relație scenică lucrurile nu se mai încheagă și bunele intenții se dizolvă într-o structură metaforică amorfă, indiscernabilă. Rămân desigur, în memoria noastră câteva întruchipări menționabile, realizate de actori talentați. Păcat că – prizonieri ai registrului interpretativ subiectivist – nu izbutesc de această dată să se constituie într-o *echipă*: *Corneliu Dan Borcia* (Dude), riguros, jucând strâns și exact, *Avram Birău* (Surdu), *Liviu Timuș* (Iordan), „prinzând” mixtura de vulgaritate, suficiență și slugărmicie inabil mascată a îmbogățitului, *Coca Bloos* (Tița), *Romeo Tudor* (Cornel), *Tatiana Ionesi* (Nuța), plictisit-abulică la început și de o însuflețire factice mai apoi, *Paul Chirilă* (Tincu), dinamic în rolul vecinului agasant dar jucând mereu în stil tradiționalist-desuet, discordant, *Gheorghe Birău* (Locotenentul), decorativ și rigid, cu unele note juste. ...Și mai rămân câteva replici sclipitoare ale dramaturgului, ca un avertisment neliniștitor...

Stagiunea 1983-1984

Teatrul Național din Târgu-Mureș (Secția română)

„Moartea accidentală a unui rebel” de Dario Fo

În două fraze pertinente, Angela Ioan, tălmăcitoarea în românește a piesei lui Dario Fo, fixează principalele caracteristici ale teatrului acestui personaj insolit al Italiei contemporane: „Recuperând temele și modalitățile *commediei dell'arte* și îndeosebi ale farsei populare, precum și ale vodevilului secolului trecut, Fo a reușit să le îmbine cu resursele moderne ale teatrului lui Brecht și ale teatrului absurdului și, din acest impact, să formeze un stil cu totul personal și caracteristic, care deschide o perspectivă ciudată în panoramicul teatrului italian contemporan. Un stil care îi e propriu „fenomenului Fo”, străbătut de un umor irezistibil, tandru și veninos, straniu și burlesc, lucid și visător, sprijinit de o tehnică ingenioasă în redactarea piesei și a spectacolului” Când vine vorba de Dario Fo sunt amintite numai de cât cele câteva adevăruri bine consolidate, din categoria *ideilor primite* (*idei-de-gata*, cum ar spune un scriitor contemporan, locuitor al Banatului): substanța politică a teatrului, polivalența autorului (actor, regizor, scenograf, dramaturg, interpret al propriilor piese), spațiile predilecte ale reprezentanților (stadioane, estrade în aer liber, în preajma fabricilor) ș. a.

Opțiunea repertorială a teatrului târgu-mureșean este desigur legitimă, ca orice opțiune nutrită din fondul valoros al dramaturgiei naționale sau universale. Aducerea lui Dario Fo în spațiul teatral românesc probează acuitatea și actualitatea unei dramaturgii împlântate în *politic*, incitante, corosive, necesare.

Moartea accidentală a unui rebel demontează mecanismul represiunii polițienești printr-o subtilă gradare a efectelor teatrale, cu o rar obișnuită pătrundere, valorificând în chip neașteptat resursele comicalului, radiografiind cu exactitate un sistem politic putred, corupt, capabil de cameleonice metamorfoze pentru a-și menține lustrul de respectabilitate. Privirea lui Dario Fo este necruțătoare, dezvăluind un spațiu al terorii bine deghizate, al mașinațiilor de culise, al deturnării adevărului, al echilibristicii comportamentale și compromisului. Insinuarea Nebunului în angrenajul polițienesc este pretextul-cheie pentru configurarea implicită a unui malițios și deopotrivă corosiv rechizitoriu.

O asemenea partitură dramatică l-a incitat pe *Dan Alecsandrescu*, semnatarul regiei, realizatorul unui spectacol cu multe virtuți și cu unele scăderi. Reținând o sugestie prețioasă a autorului, regizorul a asigurat montării un ritm susținut, fără sincope și discontinuități vizibile, de la rostirea replicii și până la mișcarea scenică. Spectacolul este lucrat cu profesionalitate și precizie, aproape pedant, fără a fi omise elemente benigne, dozajul efectelor, crescendo-ul acțiunii, tăcerile tensionate, izbucnirile revelatoare, Metaforizarea este minimă, cadrul scenografic – sumar, auster, de o sobrietate impersonală, făcând să lunece privirea peste el ca peste un perete alb. *Epaminonda Tiotiu* n-a fost în cea mai inspirată zi proiectându-l, realizând ceea ce se spune îndeobște că este un lucru onest și fără mari pretenții. Ciudat! Între jocul debordant al trupei și decorul cam inexpresiv se creează o discrepanță ce devine supărătoare pe măsura scurgerii minutelor. Am dori parcă să-i vedem transportați pe acești talentați actori într-un alt spațiu de joc, acolo unde ei ar putea să intre în rezonanță cu obiectele și să comunice credibil.

Spre marea noastră bucurie, spectacolul aduce în prim plan silueta unui mare actor, *Cornel Popescu* (Nebunul), unul dintre acei interpreți ce ne entuziasmează din când în când și ne fac să iubim teatrul cu întreaga noastră făptură lăuntrică. Se produc pe scenă: o

mare vocație actoricească, o inteligență ascuțită, o intuiție rară. Întrupările succesive ale actorului (nebun, judecător, polițist, episcop) nu au pitorescul facil al atâtor compoziții de gen ci rigoarea, acuratețea artistică, precizia și eleganța unui fin șlefuitor. Una din sugestiile autorului se materializează scenic în modul cel mai scilipitor cu puțință: „...lucrurile pe care le spune (nebunul, n.n.) sunt îngrozitor de dramatice, dar personajul este complet abstract, nebun, incongruent și, înainte de toate, improbabil” Din păcate, se produc în scenă discrepanțe greu de contracarat: decalajul dintre jocul interpreților, o nedorită denivelare, un hiatus de care firește protagonistul nu este vinovat. Într-un sistem al judecăților critice relative faptul nu poate fi considerat o fatalitate și poate fi cântărit în normalitatea sa. *Mihai Gîngulescu* (Chestorul) a pasișat (cu timiditate!) procedeele interpretative ale unui inegalabil monstru sacru: *Toma Caragiu*. Este singurul detaliu particularizant într-o evoluție fără nici un alt semn de recunoaștere. „Tăcerile” lui *Ioan Cristian* (Agentul) sunt inspirate și sugestive, ca un *pachet* de potențialități ce ascund tot atâtea surprize. Când însă actorul deschide gura, lucrurile cad în platitudine. Un actor de talent, *Ion Fiscuteanu* (Comisarul sportiv) și-a „îngroșat” partitura și a fost în câteva rânduri ex-centric rolului. A spune despre *Constantin Doljan* (Comisarul Bartozzo) și *Dorina Păunescu* (Ziarista) că și-au făcut datoria este în același timp prea mult și prea puțin.

Dan Alecsandrescu a câștigat „pariul” cu publicul său, dar spectacolul se fixează în memorie prin cel mai banal și mai încântător nume: Cornel Popescu.

Stagiunea 1980-1981

Teatrul Dramatic – Braşov

„Cine sunt eu?” (*Doamna din Dubuque*) de Edward Albee

Când ambiția în materie de repertoriu este dublată de luciditate și de discernământ estetic, lucrurile se înscriu pe făgașul normalității. Teatrul brașovean a găsit cheia acestei *normalități* optând pentru piesa cunoscutului și valorosului (oricâte controverse s-ar purta în jurul personalității sale) dramaturg american Edward Albee. *Doamna din Dubuque*, lansată, în premieră absolută la Braşov sub titlul *Cine sunt eu?*, ne propune un univers problematic înrudit cu cel din *Totul în grăină* și *Cui i-e frică de Virginia Woolf*? Reapar câteva motive și câteva obsesii bine consolidate ale dramaturgului și se poate spune că Albee sondează obstinat de fiecare dată același *strat* tulburător de umanitate. Un dramaturg – s-a spus despre el – aspru, crud, „demitizant” (dacă termenul mai poate spune ceva în momentul de față), căutând în subconștient raza de soare, încorporând în această căutare vibrațiile tragice ale disperării și ale absurdului existenței. Fraza lui Andrei Bantaș reprodușă în caietul-program, ni se pare exactă: „...Albee aduce în deprimantul și sumbrul existențialism al occidentului încrederea în rațiune, în gingășia sentimentelor umane, în eficiența lor, spre a lumina și înfrumuseța viața” Nota particularizantă, în cazul piesei de față, este dată de *ideea thanatică*, proiectată pe fondul lesne recognoscibil al societății americane contemporane, în care unui abis social puternic alienant îi corespunde abisul psihologic, în care se zbat indivizi debusolați, aflați într-o permanentă și dureroasă căutare a sensului vieții și a propriei identități.

Sedus de text, de potențialitățile conținute, regizorul *Eugen Mercus* a tins spre configurarea unui evantai de nuanțări ideatico-

metaforice, ambiționând să încorporeze interogațiile fundamentale: în ce fel de lume trăim? cum să învățăm să murim? ce înțelesuri poate avea singurătatea consumată în colectiv? până unde poate fi împins jocul fulgurant dintre exuberanță și melancolie? unde este granița fragilă dintre veselie și tristețe? Unele dintre ele transpar în spectacolul brașovean, căruia i se pot releva acuratețea stilistică și limpezimea desenului de ansamblu, la configurarea acestuia din urmă având o anume contribuție scenografa *Tatiana Manolescu-Uleu*. Spunem *anume contribuție* fiindcă altminteri cadrul ni s-a părut impersonal, cu rezolvări de rutină, conceput într-o expresie plastică ce nu descătușează fantezia. Spectacolul facilitează circulația ideilor, are pe alocuri chiar o benefică sprinteneală, un dinamism „nefăcut”, transferând spre sală o cantitate anumită de emoție. Rămâne deficitar în trasarea fermă a reliefului caracterologic al personajelor, în adâncirea semnificațiilor, în capacitatea de declanșare a reveberațiilor sufletești. Partea a doua a montării este sub raportul expresivității mai „strânsă”, mai organizată, indicând cu suficientă precizie potențele și deopotrivă potențialitățile trupei brașovene. Cel mai izbutit rol este fără îndoială cel conturat de tânăra actriță *Victoria Cociaș-Șerban* (Elisabeth) – realmente o revelație prin stil, distincție, exactitate, stăpânirea mijloacelor expresive, dicție. Surprinzătoarea ei maturitate artistică se întemeiază pe buna cunoaștere a posibilităților proprii de evoluție, pe *economicitate*, altfel spus, pe refuzul ferm al redundanței în exprimarea scenică. N-am detectat și la ceilalți interpreți, din păcate, această preocupare pentru cizelarea infinitezimală a rolului, rezultatele arătându-se inegale de la un actor la altul. *Dan Săndulescu* (Sam) – actor de travaliu, experimentat și dezinvolt – n-a avut acum profunzimea necesară; *Nicolae C. Nicolae* (Fred) „îngroasă” și simplifică; *Mircea Andreescu* (Edgar) expune o mască afectant-pudrată; *Paula Ionescu* (Carol) vibrează credibil mai cu seamă în clipele când „uită” – voluntar – că este decorativă; *Ion Jugureanu* (Oscar) se joacă pe

sine, în exacte dozaje afectiv-temperamentale. *Luminița Blănaru* (Jo) este suav-devitalizată și se alintă scenic. *Nina Zăinescu* (Lucinda) are stridențe ce pot fi – plauzibil – și ale eroinei dar într-o măsură și ale ei însăși. O stare de exasperare existențială și o surdă revoltă contra destinului se transmit câteodată prin fibrele intime ale spectacolului, ceea ce ne face să regretăm că montarea brașoveană n-a putut urca o treaptă mai sus. *O treaptă calitativă.*

Stagiunea 1981-1982

Teatrul Dramatic „Bacovia” – Bacău

„De ce dormi, iubito?” de Jos Vandelloo

Teatrul din Bacău a realizat în ultimii ani interesante spectacole de studio, mărturisind o predilecție ce-i stă bine. Ne amintim cu plăcere de un incitant Strindberg (*Domnișoara Iulia*), primit cu receptivitate de critica teatrală, acea critică dornică să salute comprehensiv tentativele novatoare, având credința că „laboratorul” teatral nu este teritoriul exhibițiilor (sunt și opinii de acest gen!) ci al încercărilor ce se pot valida axiologic. Nu în fiecare zi teatrul de studio naște capodopere – este de altfel o imposibilitate practică – dar întreține un climat de căutări și un tonus juvenil, de care și teatrele situate în afara Capitalei au nevoie. O curiozitate legitimă animă spectatorul în cazul acestei montări de studio – *De ce dormi, iubito?* (cu atât mai mult cu cât dramaturgul este puțin cunoscut în România), iar ca premieră pe țară îi potențează interesul. Din acest unghi, opțiunea repertorială a scenei băcăuane își găsește îndreptățirea și se recomandă de la sine.

Un cuplu conjugal ce se „claustrează” de bunăvoie, într-un

week-end prelungit, spre a-și delimita poziția în raport cu lumea înconjurătoare, reprezintă o premisă dintre cele mai seducătoare. Convenția propusă nu e o piedică insurmontabilă în calea dezvăluirilor și mărturisirilor celor mai fruste și mai sincere; personajele nu par deloc incomodate de condiția ce și-au asumat-o și devorează clipele cu o frenezie vitală molipsitoare. Ele par angrenate într-o cursă contracronometru pentru redescoperirea eului amenințat de înstrăinare, tânjesc după ceva anume, își pun întrebări, persiflează scortșosenia lumii, duplicitatea, egoismul; interogațiile, în pofida aerului ștregăresc-inconformist și demitizant-facil, sugerează într-un mod deloc „încliflat” obsesii grave ale timpului contemporan: înarmarea, agresiunea spiritului militarist, pericolul alienării umane, aspirația către puritate și tandrețe. Pojghița subțire a seriozității se sparge des, „jocul” în doi organizându-se în funcție de o capricioasă capacitate asociativă – disociativă, cu poziții și alternanțe derutante *grav-glumeț*. Realitatea perturbatoare, depersonalizantă, năvălește cu forță în interiorul „edenului” conjugal – semn că o izolare în absolut nu este posibilă. Cuplul recompune la rândul său o realitate ambivalentă, regăsită în ecuația micilor neînțelegeri și disensiuni cotidiene, pe de o parte, pe de altă parte, în rezistența la factorii alienanți. Este lesne de presupus dificultatea interpretării într-un registru de ușoară ambiguitate, cu rapide schimbări de tonalitate și cu toată acea desfășurare de vervă, într-o incontinență revărsare verbală. Cuplul regizoral *Geirun Țino* – *Mircea Crețu* a gândit desfășurarea dramatică în funcție de spațiul de joc, căruia i-a acordat multă atenție și, cum s-a văzut până la urmă, o mare importanță. Este – după afirmația lui Geirun Țino – un *decor cinetic*, amintind jocurile de construcție ale copiilor, plasat într-un spațiu neutru-familiar. Interpreții principali, *Mircea Crețu* (dublă ipostază, așadar) și *Anca Alecsandra*, *El* și *Ea*, par adânc familiarizați cu acest cadru, propunându-ne o partitură domestică din care nu lipsește nimic: jocul măștii, fandoseala aristocratică, gâlceava mărunță, jocul erotic, ipostaza cazonă, mimarea gravității,

dansul lasciv etc. Ei sunt volubili și plini de vervă, voioși și meditativi, capricioși și imprevizibili. Efortul de a menține trează atenția sălii timp de două ore, preocuparea pentru nuanțare și expresivitate se cuvin relevate numaidecât. De aceea nu înțelegem de ce a fost nevoie în acest spectacol de câteva... insinuări licențioase, care nu aduc un spor pe planul înțelegerii ci doar chicoteli insalubre în sală. Altminteri, bunul-gust și coerența spectaculară au deținut ponderea într-o montare ce nu rămâne un simplu act ambițios, găsind mai repede decât alte înscenări calea spre inima spectatorului.

Stagiunea 1980-1981

Compania Teatrală "Cia" din Sao Paolo, Brazilia

***„Quadri matzi”(„Patru paiate”) de Eduardo
Amos Compania "Razoes Inversas" din Sao
Paolo, Brazilia „A bilha quebrade”
(„Ulciorul sfărâmat”) de Heinrich von
Kleist***

Satisfacția spectatorului obiectiv, care iubește teatrul și caută mai rar noduri în papură, a fost, între altele, aceea de a vedea pe scenă două trupe braziliene – eveniment inedit, o premieră absolută în existența de decenii a galei internaționale a teatrelor de comedie din cadrul Festivalului „Constantin Tănase” Cele două spectacole, având aură exotică în comparație cu teatrul european, au fost alăturate din rațiuni mai degrabă pragmatice decât estetice. Fiindcă – trebuie să admitem – nici o legătură artistică, stilistică, semantică

nu se poate stabili între „Patru paiate” de Eduardo Amos și „Ulciorul sfârâmat” al celebrului Kleist. Prima montare, aparținând Companiei teatrale „CIA” din Sao Paulo, pornește de la un pretext mărunț, chiar derizoriu și se menține în acest spațiu „securizant” până la sfârșit. Este povestea, „subțirică” și la propriu și la figurat, a patru clovni surprinși intempestiv de furtună și care, într-un adăpost aleatoriu, improvizează din plăcerea jocului, pentru a-și trece timpul în mod agreabil. Spre a umple satisfăcător golurile unei acțiuni atât de „aerisite”, actorii improvizează cu fervoare, cu plăcere și spontaneitate latino-americană, în maniera comediei dell’arte, exersează tehnica gag-ului, cântă în grup, uneori foarte inspirat, gesticulează exuberant, fac pantomimă, se alintă scenic fără excese și, din când în când, nu uită să plaseze, cu o inocență studiată, spre deliciul publicului, românescul „Plouă!” Aș zice că obstacolul lingvistic n-a fost insurmontabil și că portugheza-braziliana interpreților a reverberat pe scenă în chip familiar, desigur, nu sub raport semantic (lucru imposibil, dealtfel, limba rămânând criptică pentru toată lumea), ci în conexiune cu celelalte componente ale spectacolului: cadru scenografic, muzică, ecleraj, mișcarea actorilor, gestică etc. Atât cât s-a putut pricepe ca întreg coerent și valid esteticeste (minus sensul replicilor), spectacolul s-a dovedit agreabil, jucăuș, cu oportune ”oaze” de tristețe clovnescă, sensibilă, omenească și de o luminozitate... sud-americană.

Dacă informațiile noastre sunt exacte, au evoluat – în tușe comice persuasive – *Bete Dorgan*, *Thais Ferrara*, *Noemia Duarte* și *Walmir Santana*. Regizorul s-a dovedit o prezență discretă (numele său este *Cristiane Paoli-Quito*), lăsând actorii să-și etaleze disponibilitățile scenice cu o firească dezinvoltură.

Nici o legătură de cauzalitate estetică nu se poate, așadar, stabili între ”Patru paiate” și ”Ulciorul sfârâmat”, alăturarea rămânând strict accidentală și dictată de rațiuni spectacologice. Nu putem să nu observăm că viziunea regizorală (semnată de *Mario Aurelio*) are drept axă o contemporaneizare puternică a

clasicizatăului *Kleist*, vizibilă cu deosebire la nivelul jocului actoricesc, al asumării unor partituri ce îmbină inextricabil *comicalul* cu *dramaticul* și *grotescul* cu *sarcasticul*. Impresia de structură scenică factice se insinuează treptat la nivelul percepției globale, în pofida prestigiului consolidat al piesei și a rigorii ce a prezidat travaliul trupei. Regizorul a mizat prea mult pe soluția inconformismului, a șocului iconoclast, a despărțirii cu orice chip de canoane, a „demitizării” continue, fără „remitizare” O „insolență” interpretativă, câteodată îndoielnică, o „detașare” simili-brechtiană pândită de uscăciune au „deturnat” oarecum spectacolul de la intențiile inițiale – dacă acestea au existat cu adevărat și urmau să se organizeze în registru grav. Dar povestea lui *Kleist* – oferită spectatorilor ca „uvertură” în traducere românească, secvență cu secvență, în lectura unei voci feminine (soluție discutabilă estetic, dar necesară practic) a pulsat câteodată credibil și ne-a emoționat. Austeritatea cadrului scenografic, pentru a sugera un tribunal justițiar, ni s-a părut oportună. După cum ne-au rămas pe retină siluetele interpreților și vibrația indicibilă a textului. Paradoxul aparține regizorului, care a avut un scop precis și l-a mărturisit cu franchețe: „Obiectivul întregului spectacol este de a crea atmosferă, de a face ca lumea să râdă”

1994

Teatrul „Victor Ion Popa” – Bârlad

„Să nu-ți faci prăvălie cu scară!” de Eugen Barbu

N-a fost greu să se observe la timpul convenit că textul dramatic al lui Eugen Barbu se nutrește din același filon forat cu strălucire altădată de prozator: lumea mahalalei bucureștene cu pitorescul ei indicibil, cu aromele și fauna-i colcăitoare, frenetică, fascinantă. În cazul piesei, „eșantionul” uman este extras însă din categoria cârciumarilor avuți și proiectat pe ecranul agitat al anilor 1942-1944. Percepem o lume crepusculară, trăindu-și ultimele zvâcniri, bâjbâind larvar în căutarea unor certitudini care n-au cum să existe, condamnată de „tăvălugul istoriei” la ineluctabilă dispariție. Similitudinile dintre proza și teatrul scriitorului pot fi împinse mai departe, funcționând pe principiul vaselor comunicante: personaje ale prozei trec în teatru, semn al organicității operei. Domnișoara Aurica (eroina antologicei nuvele) apare și aici, marcată de aceleași ticuri de fată bătrână, maniacă, timidă, inhibată, obsedată de fabuloase proiecte matrimoniale. Gică-Hau-Hau este și el o cunoștință mai veche, ipostaziat aici ca vestitor al apusului negustorimii, un fel de „trâmbițaș al destinului” Înlăuntrul replicii detectăm timbrul inconfundabil al prozei: „Când s-a născut – zice Elena Domnișor despre fiul ei, Dumitru – era să-l omoare moașa, abia l-am salvat. Poate de aceea l-am iubit atât. Pe Vasile nu l-am vrut. Enache a ținut. Doi copii sunt două griji. El seamănă cu răposatul. Apucător, rău, câinos, pe când Dumitru e altfel. Nu adună, ca ai noștri, să nu fi fost în burta mea aș fi crezut că e luat de la leagăn. E mai subțire. Are ceva de femeie în el, e slab și bicisnic, dar cu suflet ales, nu e grosolan, nu înjură birjărește ca Vasile, parcă-i boier” (Eugen Barbu: *Teatru*, Editura pentru

literatură, București, 1968, p. 119)

Caracterologic, personajele ies în relief, au individualitate și se rețin: bătrâna Elena Domnișor, „coana mare”, stâlpul familiei, întruchiparea autorității, femeia energică, virilă, bigotă, ipocrită; Dumitru – decrepit, alcoolic, abulic („Aer de om dezechilibrat” – indică autorul); Vasile – cupid, brutal; Domnica – voluptoasă, cinică, acaparatoare; Ionică – escroc sentimental, parior, fante de mahala, mimând cultura, un Rică Venturiano din speța mai joasă; Silvia, romanțioasă, naivă, cu zvâcniri de demnitate; Alexandru – găunos, fanfaron; Lina – exponenta bunului simț popular.

N-am putea vorbi de un pronunțat „impact creator” regizor-actori, dar nici de o întâlnire totalmente neutră. Acordul regizorului cu scenograful a fost, în orice caz, unul din cele mai fericite. Pentru a facilita desfășurarea alternativă, rapidă a două tablouri scenice, arh. *Traian Nițescu* a conceput o structură etajată, funcțional-estetică. Mansarda Silviei, cu deschidere spre sală, își sporește în context semnificația. Gândul adânc a fost acela de a sugera zidurile unui imobil al claustrării, din care o ieșire – pentru clasa negustorească – este imposibilă. Plasticizarea nu atinge „calofilia”, iar sordidul lumii investigate critic este fin sugerat.

Jocul trupei stă sub semnul echilibrului interpretativ. Tentativele „solistice” nu i-au încercat pe protagoniști, care marchează evoluții subsumate coerenței regizorale (director de scenă: *Cristian Nacu*). *Virgil Leahu* (Gică-Hau-Hau) și-a asumat personajul, restituindu-i pitorescul, verva și dinamismul; *Ștefan Tivodaru* (Dumitru Domnișor) știe să alterneze, fără hiatus-uri iritante, stările de luciditate cu cele de abulie tâmpă; *Elena Petrican* (Domnica) strecoară în scenă o undă lascivă; *Milena Rizescu* (Domnișoara Aurica) „prinde” câteodată ticurile fetei bătrâne; *Aurelian Napu* (Ionică Pară) este uscat și glacial, evitând inspirat caricatura; *Lily Popa* (Silvia) este prea frumoasă pentru acest rol; exactă în ceea ce face, ea uită câteodată ușoara infirmitate a personajului; *Gabriel Constantinescu* (Alexandru) a intuit eroul;

replica *Marinei Banu* (Elena Domnișor) rămâne în suferință; *Aurel Ionescu* (Vasile) este linear, monoton, de o încrâncenare excesivă; *Smaranda Herford* (Lina), exterioară, crispată. Păcat. Un spectacol „caligrafiat” cu profesionalitate, fără urmări estetice revelatoare.

Stagiunea 1977-1978

„Luna dezmoșteniților” de Eugene O’Neill

Luna dezmoșteniților sau *Luna pentru cei dezmoșteniți*, piesă în patru acte, scrisă în 1942 (sau 1943, variație de an întâlnită în *Eugene O’Neill –Teatru*, vol. I-III, 1968, studiu introductiv de Petru Comarnescu, admirator al marelui dramaturg american și competent exeget), publicată în 1952 și pusă în scenă pentru prima dată la 20 februarie 1947 în Ohio – S.U.A., relevă marca calitate a lui O’Neill „de a îmbina sau opune asprimea, duritatea vieții cu o anumită suavitate și duioșie” (Petru Comarnescu). Fusesse proiectată ca parte alcătuitoare a unui amplu ciclu, neterminat: *Povestea unor posesori care s-au deposedat ei înșiși*. Inserturile autobiografice sunt neîndoielnice. Același exeget nota: „Cu gândul la fratele său, James, autorul a scris drama *Luna pentru cei dezmoșteniți...*” Viziunea tragică asupra existenței, individualismul, biologicul, vitalitatea și complexitatea personajelor, coexistența înlăuntrul aceleiași ființe a instinctelor primare, pe de o parte, a duioșiei, suavității, gingășiei, pe de alta, ecourile propriei existențe, profunzimea sondajelor psihologice, confruntarea dureros-patetică a realității curente cu valorile morale cele mai înalte, măreția și mizeria umană turnate în imagini frapante – sunt coordonatele, devenite locuri comune în comentariile critice, ale creației lui O’Neill, acest fecund re-creator al tragediei în secolul al XX-lea, cum a fost supranumit. S-a spus, nu întâmplător, despre O’Neill că a readus dramaturgia în prima linie, acolo unde poezia și proza

dețineau poziții solide. Teatrul său conține o impresionantă cantitate de „substanță umană”, are „greutate materială”, dacă putem spune așa, mustește de viață și de idei (obiecția că dramaturgul n-are idei rămâne strict speculativă), presupune o lectură fidelă, simpatetică. Piese, inclusiv cea de față, abundă în nuanțări privind condiția psihologică a personajelor, atitudinea, contextul, atmosfera, dând impresia unor romane concentrate. Eroii lui O'Neill au o tulburătoare adâncime a omenescului. Fermierul Phil Hogan are un fond inefabil de omenie, mascând grija pentru fiică sub o crustă de venalitate. Josie Hogan își sprijină structura pe ambiguitate; pură în esență, ea joacă „rolul” stricatei, evoluând pe o traiectorie sinuoasă, până la a-și preciza menirea: „O, Jim, poate că dragostea mea ar putea să te mai salveze, dacă ai vrea!” James Tyrone-junior, desfrânatul petrecăreț, este cuprins de remușcări pentru viața dusă, obsedat de *monștrii depravării*, sensibil și comprehensiv în momentele de luciditate și lirism, dornic să se salveze dar neputând fi salvat căci era dinainte „mort”

Primul O'Neill montat la Bârlad este un eveniment ce se cuvine salutat ca atare: ca un act temerar și în același timp necesar. Regizorul *Cristian Nacu* preciza în caietul-program: „Ideea mea centrală este tocmai (...) purificarea înțeleaptă prin înțelegerea condiției umane, prin meditația asupra ei. De aceea mi-am imaginat în final că după atâta durere oamenii simt instinctual nevoia de senin și încep un joc ca de copii. Poate ca un manifest pentru liniște, pace sufletească și puritate. Aceasta sper să pună în evidență catharsis-ul” Gând înalt, ambițios, pe care recentul spectacol îl acoperă în mai mică măsură. Directorul de scenă a operat dislocări ale materialului și a procedat prin renunțare. A introdus unele detalii fără strictă funcționalitate artistică (ex. spălatul îndelung al rufelor). A rezultat un O'Neill împruținat ca substanță și sub raportul nuanțării. Caracterizări de finețe, precizări ce fixează o atitudine, justifică un gest, adâncesc semnificația unei priviri s-au volatilizat. Curios e cum se produce o nedorită nivelare a reliefului psihologic,

ecuația familială, fin nuanțată, propusă de autor trecând în spectacolul bârlădean în gâlceavă mărunță, cu inserturi glumețe, de efect imediat și „cârlige” derizorii. Marea miză morală a operei, înalta ei vibrație existențială, tragismul se estompează, coboară la proporții modice, devin mai puțin importante. Participăm la un conflict vătuit, surdinizat, împuținat din unghiul valențelor morale purificatoare.

Altminteri, travaliul actoricesc este stimabil și demn de consemnat. Interpreții au avut partituri extrem de pretențioase, care presupun multă experiență, capacitate de nuanțare, forță expresivă. *Titorel Pătrașcu* (Phil Hogan) creează un fermier cu priviri viclene și exclamații elocvente, gesticulând când fals-patetic, când cu sinceră vehemență, un tată cu o bună doză de cinism „făcut”, verbios și gălăgios, aci cufundat într-o tăcere ursuză, în aburii beției, aci de o bravadă exterioară, belicoasă. *Lily Popa* (Josie Hogan) a avut o misiune dintre cele mai grele, de care s-a achitat parțial. Nu lipsesc accentele de artificiozitate: îngroșându-și vocea, pentru a fi mai credibilă în rolul femeii dure și stricate, și-a îndepărtat concomitent orice urmă de feminitate, trasând chipul unei femei rudimentar-încrâncenate. Momentele de lirism, scenele sentimental-intime i-au „ieșit” mai bine. *Aurelian Napu* (James Tyrone-junior) compune un Jim linear, monoton, buimac, distins, anti-patetic, de o precizie impecabilă dar fără vibrație tulburătoare. Marile furtuni lăuntrice nu ajung la suprafață. Nu întâmplător regizorul a căutat un factor de compensație pentru a sugera *monștrii depravării*: o bandă sonoră cu icneli feminine, chicoteli lascive, clinchete de pahare – trimitere explicită spre un spațiu al pierzaniei. *Gabriel Constantinescu*, în rolul bogătașului fanfaron, este decorativ și exact. În plan scenografic, privim o casă în vag echilibru, sugerând decrepitudinea, un copac cu trunchi contorsionat, răsucit dureros, un fundal ce ne trimite la ținuturi aride, bolovănoase. Lucrurile suferă de exces de explicitare, simbolurile fiind de tot transparente. Spectacolul nu are forța tulburătoare a operei. drama coboară ici-

colo (surpriză!) în comedie ușurică. Umorul scânteietor, amar-cinic, trece – prin retortele nevăzute ale spectacolului – în glume cu bătaie scurtă.

Făcându-și un punct de onoare din montarea unui O'Neill, teatrul bârlădean n-a găsit (deocamdată) soluțiile pentru a ajunge la ultimele consecințe estetice.

Stagiunea 1978-1979

„Vlaicu-Vodă” de Al. Davila

În sfârșit, o deschidere de stagiune demnă de condiția artistică a unui teatru, după atâtea recitaluri (uneori simple improvizații grăbite care „bifau” un punct din program) și după reluări ale unor spectacole lansate în pripă pe *potoul* stagiunilor precedente! Instituția bârlădeană s-a oprit la o capodoperă a repertoriului nostru clasic. Superlativul a fost rostit de G. Călinescu („Unica dramă a lui Davila (...) e o capodoperă”, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 655), așa încât argumentația axiologică devine superfluă.

Regizorul *Cristian Nacu* a abordat textul din unghiul fidelității, înfrânându-și pornirile iconoclaste, restituindu-i sensurile principale, accentuând semnificațiile patriotice, ocolind – în cazul voievodului Vlaicu – ecuația machiavelică, organizând cu profesionalitate câmpurile de forță ale montării, momentele „tari”, dezbaterile de grup. Pe alocuri, demonstrația regizorală este prea cuminte, având puncte stagnante și scăderi de tensiune; grupurile boierești sunt cam statice și inexpresive, dislocările de personaje se fac cu anume anevoinți, dar impresia de ansamblu este agreabilă și finalurile câtorva tablouri ne emoționează. Nu încap discuție că scenografa *Adriana Raicu-Petre* a prins un moment fast al carierei, concepând un cadru sugestiv-metaforic, expresiv în simbolistica sa

înalță. Refuzând „restituirea arheologică”, ea a sugerat cu finețe tenebrele și încrâncenările epocii (modulul compus din butuci, un lanț, o secure enormă concentrează elocvent atare conotații) și a închegat atmosfera unui interior domnesc auster, cu obiecte ce-și au rostul exact în scenă, nu incifrează ci clarifică tâlcul întâmplărilor. Figurile voievodale pictate pe lungi fâșii de pânză (sugestia picturilor murale) pot trezi bănuiala unei inadvertențe cronologice, ele simbolizând marii apărători ai gliei străbune care sunt – nu-i așa?! – *ulteriori* epocii lui Vlaicu-Vodă (suntem abia la 1370). Scenografia își argumentează ideea călăuzitoare, voind a arăta continuitatea și devenirea neamului în pofida vicisitudinilor istoriei, proiectând epoca în... viitor, contemporaneizând-o. Este un mod plauzibil de a pune problema și un fapt rămâne indubitabil: această scenografie esențializată îl ajută pe regizor în demersul său, în trasarea coordonatelor distincte ale epocii și în plasarea adecvată a dramei într-un spațiu conform.

Interpretările actricești sunt fatal inegale. *Constantin Petrican* (Vlaicu-Vodă) a conceput și realizat un domnitor cerebral, meditativ, solemn, persuasiv, a cărui artă de a cârmui se sprijină pe înțelepciune, moderație, tact, diplomație, actorul *actualizându-și* cu măsură personajul, evitând notele ostentativ moderne, discordante. Vlaicu este o minte lucidă și pătrunzătoare, un patriot cu știința trecerii prin „furcile caudine” ale vremii sale, un vizionar ce simte puternicul umăr al poporului, simbolizat de Rumân-Grue. Mișcarea în scenă este maiestuoasă, dicția – limpede, atitudinea corporală – riguroasă. Protagonistul a dus greul spectacolului, potențând accentele, subliniind sensurile adânci ale piesei, trăind cu sensibilitate și vibrație destinul eroului, în pofida notei afectat-patetice din unele momente. Reușita sa este aceea a maturității sigure de sine și a profesionalității cristalizate. Interpretarea *Elenei Petrican* (Doamna Clara) acoperă numai parțial ecuația personajului. Vedem în scenă femeia energetică, tiranică, dominatoare, tenace. În schimb, ființa malefică, femeia vicleană,

insinuantă, felină, veninoasă, ce-și pândeste prada și caută în taină ocazia favorabilă, uneltitoarea tenebroasă sunt fațete ce transpar cu dificultate ori sunt doar presupuse de spectator. *Doru Zaharia* (Mircea Basarab) joacă modern-degajat, nonșalant, cu siguranță studiată ce devine câteodată poză. Este convingător pe întinderea partiturii îndeosebi în scenele de desfășurare locvace, în discursurile virile în fața boierilor și mai puțin în cele de intimitate erotică. Uneori firul de legătură cu partenerii se rupe și interpretul ia jocul pe cont propriu, conlucrând fără convingere. Evoluția actorului rămâne meritorie într-un rol socotit îndeobște ingrat. *Lili Popa-Alexiu* (Domnița Anca) sugerează trăirile fetei îndrăgostite cu o patimă reținută, cenzurându-și pomirile patetice. Intuiția a ajutat-o să evite rezolvările artificioase și poza desuet – sentimentală. Un rol interesant realizează *Marian Râlea* (Pala), unealta malefică a Doamnei Clara, umbră pânditoare, prezență insidioasă, neliniștitoare, evanescentă, bântuind misterios prin încăperile domnești ca o amenințare mută, ca un avertisment lugubru. O siluetă ce se integrează fericit viziunii spectacolului întruchipează *Virgil Leahu* (Preacuviosul Nicodim), prin ținuta austeră, discreție, rigoare. Personajul se reține pentru exactitatea portretului creionat cu finețe și naturalețe. Au dat satisfacție: *Ștefan Tivodaru* (Banul Miked), *Vasile Mureșanu* (Costea Mușat), *Florin Predună* (Groza Moldoveanul), *Marcel Anghel* (Vlad Dobceanul). Strident – *Gheorghe Doroftei* (Spătarul Dragomir); șters – *Gabriel Constantinescu* (Baronul Kaliany); prea mare pentru un război atât de mic – *Adi Carauleanu* (Solul sârbesc); placid, tern, anodin – *Gabriel Derebei* (Rumân-Grue). Restul... figurație de diletanți!

Stagiunea 1983-1984

„Jolly Joker” de Tudor Popescu

Realitatea propusă de piesele lui Tudor Popescu este o realitate vie, palpitândă, nemistificată, scrutată dintr-o perspectivă satirică, de un ochi lucid, neiertător. Tare morale de o diversitate derutantă – ipocrizia, necinstea, lăcomia, duplicitatea, demagogia – sunt denunțate printr-o curajoasă radiografiere a socialului. Dramaturgul este, în fond, un moralist intransigent, care știe să evite didacticismul și rezolvările factice, sensul înalt educativ al pieselor sale fiind implicit.

La fabrica de brânzeturi „Aroma Carpaților” (nota de umor subțire este fin sugerată) se perindă o cohortă de inspectori, fie abuzivi, fie profitori, fie duplicitari, fie meschini, fie laolaltă. Toți joacă dezinvolt „cartea” exigenței și principialității până în clipa în care li se dă de înțeles că va urma un agreabil, un apetisant, un voluptuos „punct trei al ordinii de zi” Măștile cad și personajele își dezvăluie consternanta goliciune sufletească. Incizia dramaturgului este subtilă și credem că nu trebuie să rămânem cantonați la suprafața textului, la primul nivel de semnificație, pentru a detecta sensurile implicite. Am împruțina nepermis câmpul semantic al unei piese valoroase și incitante. În sistemul convenției propus de autor, tutela birocratică – alienantă – este o frână în calea dezvoltării și în subtext piesa conține un avertisment și un îndemn la intransigență. Astfel înțeleasă, piesa își relevă caratul educativ și funcția catalizatoare. Decelarea mesajului se înfăptuiește prin raportare antitetică: cititorul străbate firesc drumul de la lumea tarată, dezvăluită prin text, la universul valorilor morale autentice.

„Jolly Joker” este o comedie satirică pe care regizorul *Cristian Nacu* a citit-o cu un ochi devotat. El a înțeles resorturile intime ale mecanismului piesei și a fost repede convins de substanța ei problematică. Este foarte importantă această încredere în text, fără de care nu este de conceput o montare validă. Fidel unei anume

modalități de înscenare (marcat tradițională!), regizorul a gândit de astă dată mai atent conotațiile textului și a realizat un spectacol care trăiește esteticeste în bună măsură, dinamic (deși nu lipsit de scăderi de ritm îndeosebi în partea întâi), modern, rotund, unitar ca viziune și structură ideatică.

Spațiul de joc (semnatura scenografiei: *Rodica Porumbel*) a fost organizat de așa manieră încât să sugereze o sală de disecție (disecția în social!), cu reflectoare fixate deasupra scenei, la joasă înălțime, concentrate într-un punct de convergență, cu personaje îmbrăcate în halate albe. O anumă inconsecvență se simte însă aici, regizorul făcând concesii unei anumă optici simpliste asupra teatrului ca *mimesis*: sala de disecție ne transpune în spațiul medical, în timp ce unele articole de vestimentație sugerează sau ilustrează prea direct fabrica de brânzeturi și chiar... abatorul.

Distribuția reunește aproape întreaga trupă bârlădeană, nu foarte numeroasă de altfel. Directorul „interimar” Mincu este întruchipat de *Adi Carauleanu*. Tânărul actor joacă bine; și-a înțeles rolul și fixează scenic un personaj inteligent, un „jolly joker” volubil, nițel facil, jovial, iute (având ceva din „licheaua simpatică”), marcat de o discretă undă de omenesc. Mincu face în economia spectacolului o captivantă demonstrație de *artă a conducerii* și cred că este o eroare să ne închipuim că eroul crede sincer în valabilitatea exclusivă a acestei soluții de corupere succesivă a inspectorilor. Falsul director vrea doar să-i indice adevăratului director, lui Tudor, interpretat de *Constantin Petrican*, leacul provizoriu. Când „jocul” se încheie – demonstrația a fost făcută! – hora improvizată a petrecăreților este întreruptă brusc – mod de a spune, regizoral, că existența noastră nu acceptă din principiu compromisurile și corupția. Mincu se „salvează” în ochii noștri ca om prin eșecul conjugal, eșec determinat de atașamentul său pronunțat față de fabrică. Stările diverse prin care trece personajul – de la însuflețirea *jucată* până la amărăciunea sinceră – sunt fin sugerate de interpret, cu intuiție și un bun dozaj ale

efectelor. Constantin Petrican schițează cu profesionalism și sobrietate silueta directorului în exercițiu, poate cu o poză prea studiată. Inspectorii sunt pitorești, fără excese discordante, având ticuri, reacții, atitudini exacte, înscrise adecvat în sistemul argumentației regizorale. În notă justă – restul distribuției.

„*Jolly Joker*” reprezintă pentru scena bârlădeană cel mai important succes de public din ultimii ani.

Stagiunea 1983-1984

„Puterea și Adevărul” de Titus Popovici

„Socot Puterea și Adevărul” – preciza Titus Popovici în 1972 – un text direct politic pentru că miezul său îl constituie o dezbatere de idei politice, și anume necesitatea bătăliei permanente – în orice moment, oricât de dificil și oricât de complex – pentru apărarea și adâncirea democrației; (...) una dintre ideile-cheie, asupra căreia am insistat, este aceea a necesității continue a autoperfecționării, a înțelegerii, a încrederii în om, ideea „puterii” înțeleasă ca mandat din partea poporului și nu ca răsplată a unor merite politice – oricât de importante – care niciodată nu pot compensa rămânerea în urma vieții...” Precizări esențiale din perspectiva autorului, imposibil de ocolit în abordarea scenică a piesei – impusă repede printr-o montare bucureșteană de prestigiu, ecranizată și reluată pe micul ecran, intrată în conștiința colectivă, cercetată cu acribie de exegeți și cronicari. Opțiunea repertorială onorează scena bârlădeană, înfăptuindu-se într-un moment în care interesul pentru dezbaterea politică, pentru confruntarea de idei, pentru examenul lucid al conștiinței civice a atins o cotă semnificativă. *Puterea și Adevărul* nu mai sunt două concepte abstracte, ci două categorii palpabile ale vieții politice, înscrise într-o ecuație esențială pentru continua noastră devenire. Piesa lui Titus Popovici reprezintă cea mai puternică și mai comprehensivă

pledoarie pentru Adevărul cu majusculă, eliberat de încorsetări dogmatice, un adevăr omenesc, profund și credibil, adevărul conștiințelor responsabile. Adevărul triumfă, în pofida Puterii, în cele din urmă, dar Puterea poate obnubila pentru o vreme acest Adevăr, în circumstanțe excepționale. Puterea este chemată să se manifeste specific în marginile adevărului, în granițele necesității obiective, pentru a deveni un argument al Adevărului și nu o stavilă stânjenitoare. Dialectica puterii și adevărului este dialectica vieții înseși, cu toate meandrele și sinuozitățile ei, cu vibrația ei inconfundabilă și indicibilă, de care cu toții suntem pătrunși până la ultima celulă a ființei noastre. Tâlcul adânc al piesei ne îndeamnă la meditație, făcându-ne să ieșim din inerții dubitative și abulice. Al doilea pas important al teatrului – după cel al opțiunii repertoriale – îl reprezintă colaborarea fructuoasă cu regizorul Alexa Visarion, autorul unei versiuni prescurtate dar nu sărăcite de idei, esențializate dar nu vidate de adevărurile-cheie. Personală – nu personalistă – „versiunea Visarion” este remarcabilă prin concentrare, tensiune interioară, dramaticitate conținută, credibilă și persuasivă, proiectată într-un spațiu scenografic expresiv-auster, propice dezbaterii, confruntării, purificării. Lectura regizorului-scenograf este dinamică, sintetică, integratoare, de maximă economicitate a mijloacelor de expresie, fără plasticizări inutile și metaforizări factice. Am apreciat această adevăare a formei la fond (spre a aminti o dihotomie desuetă, spulberată de structuralism), și mai ales soluțiile de implicare, de participare a sălii la dezbateră scenică: dialog al scenei cu actori plasați în sală, mișcarea interpreților în dublu sens (scenă-sală, sală-scenă), interogații incomode adresate publicului, un public luat ca partener și socotit capabil să adopte o atitudine etică. Viziunea regizorală se focalizează în ședință – factor coagulant în dezbateră, loc ideal de înfruntare și confruntare, oglindă măritoare a adevărului și minciunii, a competenței și imposturii, a deciziei legitime și a capriciului anarhic. Sugestiile regizorului sunt transparente: „Ședința este implicată în viața

noastră. Nimic nu se poate hotărî de unul singur. Colectivitatea dezbate public toate problemele prezentului. Personajele dramei lui Titus Popovici provoacă, într-o veritabilă anchetă, martorii-spectatori la analiza lucidă a semnificațiilor politicii”

Echipa actorească este condusă cu siguranță spre relevarea adevărurilor importante, accentul căzând nu pe tensiunea exterioară, ci pe sugerarea unor tensiuni lăuntrice, antinomice, din rezolvarea cărora rezultă fâgașul clarificator. *Constantin Petrican* conturează cu sobrietate și aplomb un politician energic, de o mare forță sufletească potențială, încolțit de interogații și bântuit de îndoieli nemărturisite, în timp ce *Gheorghe Doroftei* (Mihai Duma) caută permanent contraponderea în confruntare, ciocnirea celor doi înscriindu-se permanent în ecuația putere-adevăr. Au contribuții menționabile *Aurel Ionescu* (Tiberiu Manu), *Ștefan Tivodaru* (Vasile Olaru), *Aurel Napu* (Petre Petrescu). Montarea bârlădeană are însușirile certe ale unui spectacol bine articulat: limpezime, concentrare, credibilitate artistică, forță a implicării. Totul realizat fără sinuozități sau dibuiri.

1976

„Comedie de modă veche” de Alexei Arbuzov

Două ființe sensibile și comprehensive, tandre și delicate, el medic, ea – actriță, aflați pe granița fragilă dintre maturitate și senectute, amândoi marcați sufletește de război (au pierdut în conflagrație ființe dragi), caută un remediu contra adierilor inexorabile ale bătrâneții, însingurării, timpului ce lunecă ineluctabil. „Să nu ne lăsăm la cheremul bătrâneții” – exclamă eroina la un moment dat cu patetism reținut. S-au întâlnit la Riga, în circumstanțe accidentale, și premisele primei „întrevederi” nu lasă

să fie intuită evoluția sufletească ulterioară. El – temperament moderat, discret demitizant, lucid și deferent; ea – când exuberantă, când retractilă, pendulând cu grație între gluma jovială și francă și confesiunea în surdină, dureroasă. Doi oameni încântători, de un sentimentalism bine cenzurat, demni, tatonându-se cu prudență spre a nu dezvălui răni necicatrizate, cultivând lirismul confesiunii laconice și jocul inocent al candorii. Dialoghează sincopat, fermecător, sărind dezinvolt de la una la alta, atenți să nu-și dezvăluie sufletul dintr-odată, ceea ce ar echivala cu impudoarea. Îi apropie și-i unește (finalul este transparent) disponibilitatea sufletească (revelată parcimonios). Tâlcul subtextual: iubirea nu are vârstă! Ea poate înflori oricând cu condiția reciprocității, a afinităților, a vibrației pe aceeași lungime de undă, a stimei și comprehensiunii afectuoase. Iubirea exprimă un refuz ritos al uzurii timpului, echivalând cu un strigăt de triumf al vieții.

Arbuzov s-a „specializat” în piese cu două personaje, opțiune literar-stilistică ce implică economicitate, concentrare, esențializare, tensiune, expresivitate, finețe psihologică. Spectacolul bârlădean ține seama de atari rigori (regia *Vasile Mălinescu*, scenograf *Mugur Pascu*, muzica *H. Mălineanu*), găsind tonalitatea justă. *Mihai Fotino* și *Elena Petrican* joacă nuanțat și expresiv: ei prind vibrația lăuntrică a personajelor, mai ales acea definitorie oscilație între primul impuls și cenzura rațiunii, între sentiment și luciditate, între jubilație și conveniență. Prinși în câmpul de forțe contrarii, protagoniștii trec firesc din registrul grav în cel comic, de la jovialitate la tristețe și îngândurare, de la aerul visător la însuflețirea tinerească. Cunoscut amândoi prețul gesturilor mărunte (un buchet de flori, o strângere de mână, deschiderea unei umbrele) și al voioșiei, de la zâmbetul imperceptibil la hohotul contagios. Adânc omenească, piesa lui *Arbuzov* trece într-un spectacol credibil, plasat pe o mediană sentimentală ce dă satisfacție tuturor.

1976

„Mira” de Mihai Eminescu

Drama neterminată *Mira* (*Ștefan cel Tânăr*) se integrează cu necesitate aceluia proiectat *Dodecameron dramatic* eminescian, ce se dorea, în esență, o „monografie” teatrală a Mușatinilor. Indicații scenice și însemnări din perioada premergătoare studenției, aflate în manuscrise, luminează de altfel revelator intențiile autorului. Ștefăniță este un „epigon copleșit de umbra uriașă a lui Ștefan cel Mare și ca orice erou romantic, și un faustian care crede a găsi o scăpare în dragostea infernală pentru Mira” (G. Călinescu – *Opera lui Mihai Eminescu*, vol.I, Editura pentru literatură, București, 1969, p.102). Mihai Drăgan (*Mihai Eminescu – Interpretări*, II, Editura Junimea, 1989, pp. 127-137) fixează pertinent, la rândul său, dominantele ideatice. Piesa se structurează pe antiteza pregnantă trecut-prezent, Eminescu prefigurând „o dramă a generațiilor”: „Bătrânul Arbore este vocea profetică a trecutului de glorie și încredere entuziastă în puterea națiunii”; în schimb „Ștefăniță Vodă ratează, dintr-o gravă neputință (sau infirmitate) sufletească, întâlnirea cu spiritul conștientizat al istoriei, ca moștenire a trecutului, și deci posibilitatea de a fi mare prin întărirea și înălțarea poporului său și al Moldovei”

Scena bârlădeană (regia *Mușata Mucenic*) și-a asumat din start un dublu handicap: absența unei structuri finite a textului și dramaticitatea implicită. Opțiunea repertorială nu este prin aceasta mai puțin importantă, fiind vorba de o piesă eminesciană tulburătoare prin involburarea sentimentelor și generosul-i mesaj patriotic. Regizorarea a reintegrat „scenariului” texte eminesciene care au făcut parte din corpul piesei și care s-au cristalizat ulterior în producții autonome (ex. *Melancolie*) și deopotrivă versuri subsumabile tematic (din *Mureșan*, *Memento mori*, *Amorul unei marmure*). Procedul are îndreptățirea sa în cazul de față, fiind legitimat de datele istoriei literare. Ne disociem de orgoliul

mărturisit al directoarei de scenă (Caietul-program) cum că grație acestor adaosuri domnia-sa ar fi intuit fizionomia integrală a piesei. Aserțiunea nu are un suport real. Sunt spații albe pe care nimic nu le poate umple, iar cele câteva imixtiuni complementare n-au greutatea specifică pe care numai geniul eminescian ar putea-o garanta. Teatrul poetic eminescian impune rigori speciale; demersul întregitor, oricât de zglobiu, nu va transforma niciodată în structură organică o grefă, fie ea și legitimă.

Spectacolul (afișul ne propune sintagma inedită *desfășurare dramatică*) nu tinde spre reconstituirea istorică fidelă, superfluă în fond și oricât pândită de redundanță semantică. În consecință, decorul expune doar câteva semne de recunoaștere, de o expresivitate discretă, oarecum vătuită. Costumele înseși, de un alb imaculat, sunt fatalmente neutre și doar pieptarul lui Ștefăniță, de altă culoare, individualizează personajul. Conflictul rămâne mai tot timpul subtextual, conturându-se în câteva momente explicate, ceea ce probează timiditatea și prudența regiei, preocupată de tonurile elegiace ale montării, de o anume cadență sentimentală, de sonorități învăluitoare și sugestii plastice și interesată mai puțin de reliefarea caracterologică și de înfruntările romantice ale protagoniștilor. Duhul adânc al piesei lui Eminescu se regăsește împrăștiat în spectacol, regizoarea dorind mult și renunțând pe traseu la numeroase atu-uri în favoarea unei edulcorări foarte feminine. Caligrafic izbutită, montarea bârlădeană se reține prin două-trei siluete schițate de interpreți: *Ștefan Tivodaru*, un Arbore la vârsta senectuții, maiestuos, statuar, sfătos, *Virgil Leahu*, un Ștefăniță melancolic și dezabuzat, *Zeina Sârb*, un Maio, menestrel, bufon, poet. Inconsistentă *Mira Violetei Țurcanu*.

Meritele montării stau în temeritatea opțiunii repertoriale și organizarea compozițională, Teatrul „Victor Ion Popa” marcând un punct notabil în valorificarea dramaturgiei eminesciene, pe urmele inițiativelor de pionierat ale teatrului botoșănean.

1977

„Strigoii” de Henrik Ibsen

Opțiune temerară a teatrului bârlădean, „Strigoii” implică dificultăți importante, ce țin îndeobște de realizarea unei atmosfere specifice teatrului ibsenian, inconfundabilă, de o puternică originalitate. Fapte și conflicte, încordare și dezvoltări revelatorii, zvârcoliri dureroase și limpeziri la nivelul conștiințelor individuale, o gamă largă de trăiri tensionate conferă piesei marelui norvegian sensurile unei ample dezbateri etico-filosofice, în care dimensiunea existențială se structurează pe un ax al moralei ce-și dezvoltă treptat întrupările hidoase. Critica a sesizat cu îndreptățire dezorientarea spirituală și dezechilibrul sufleteșc al personajelor, drama eredității malade și paroxistica zbatere interioară. Un text dens în idei, o țesătură de replici scânteietoare, o neostenită punere în conflict a personajelor permit necesarele „iluminări” ale spectatorului-cititor, dornic să ajungă la raza de lumină a adevărului. Peste țesătura argumentației dramatice se statornicește mesajul regenerativ: dezvoltarea falsei morale, ipocriziei, minciunii generatoare de suferințe. G. Călinescu vedea în „Strigoii” o „dramă zguduitoare de puterea unei tragedii grecești” (*Scriitori străini*, 1967, p. 547).

Regizorul *Magdalena Klein* și-a dominat inhibițiile, alegând calea simplității expresive, modelând imaginile scenice în funcție de un atare principiu ordonator, preluând datele scenografiei (semnatar *Mugur Pascu*) și integrându-le funcționalității spectaculare, atentă la distribuirea accentelor și la ecuația psihologică a personajelor. Vizualizarea scenică evită gratuitățile acroșante și sofisticate în folosul rigorii și al persuasiunii. Gesturile ritualice – solemne, descărcările verbale precipitate, acutizate de tensiune, imaginile grotesc – cavernoase ale „strigoilor”, retrospectivile – blitz, înfruntările acerbe se înscriu în ordinea credibilității artistice.

Magdalena Klein a căutat cu obstinație căile inedite în compunerea metaforei spectaculare, ocolind sistematic fâgașurile îngust – tradiționale, rezolvările rutiniere, expresivitatea vidă. Montarea este stilistic – unitară, cu foarte puține stridente și soluții discutabile. Interpreții înșiși tind spre omogenizare, în spiritul atmosferei ibseniene, când ai senzația că lăcașul conștiinței este mult prea strâmt pentru fluxul simțămintelor și ar fi foarte necesară, salvatoare, chiar, o supapă pentru excedentul energetic. În mai multe rânduri spectacolul a creat sugestia unei atmosfere, având, ce-i drept, și câteva hiatus-uri de tensiune. *Virgil Leahu* (Osvald), un dandy dezinvolt, spiritual și detașat, în prima parte complexat, copleșit de moștenirea ereditară, în cea de-a doua, a izbutit alternarea subtilă de tonuri, gravitând între vorbă, zâmbet, gest afectuos și erupția verbală scrâșnitoare, până la întunecarea finală. Siluete și psihologii plauzibile fixează scenic *Gheorghe Doroftei* (Jakob Engstrand), *Ștefan Tivodaru* (Pastorul Manders), *Lily Popa* (Regina), *Elena Petrican* (Helene Alving).

1978

„Iluzia optică” de Dumitru Solomon

„Iluzia optică” sau „Spiritul mic burghez când dă în clocot” este o parabolă satirică spirituală, construită cu meșteșug și cu o anume știință a gradării efectelor. În 1972, teatrul bârlădean pune în scenă „Fata Morgana”, iar în 1974 – „Platon”, toate purtând semnătura lui Cristian Nacu în calitate de regizor. Este pilduitoare această consecvență care infirmă aleatoriul unor opțiuni repertoriale și certifică vocația regizorilor noștri în cultivarea dramaturgilor români contemporani. „Scrisă cu rafinament artistic și subtilitate comică, piesa („Iluzia optică” n.n.) este o dezlănțuire spirituală, ironică la adresa mediocrității, a parazitismului social, a lipsei de

orizont, de probitate morală și intelectuală, a culpelor etice de care se fac vinovați funcționarii Nelu, Artur și consoartele lor. Ridiculizând cu ajutorul comicului absurd – lenea, bârfa, invidia, minciuna, agresivitatea, falsa prietenie, clișeele verbale, vidul sufletesc și alte tare mic-burgheze, valoarea artistică, educativă a acestei satire este întregită în spectacol nu numai de construcția dramatică ci și de orientarea regizorală și de jocul actoricesc, care se bazează pe un dialog viu, inteligent, cu replici spontane, pline de umor și ironie, care dau autentică valoare satirică situațiilor ridicole și glumei” (*Caietul – program*). Tenta parabolică se regăsește în rosturile și înțelesurile pe care autorul le dă personajului cheie, Orest – proiecție a conștiinței colective culpabile, simbol (evanescent) al purității și omeniei. Orest este acela care asigură, în contra-pondere echilibrului forțelor în conflict și tonusul dramaticității; de o parte rectitudinea morală (numele, de sugestie mitologică, nu este întâmplător), de cealaltă – indivizi plafonați, copleșiți de stereotipii, clișee, prețiozități ridicole. Pentru a adânci prăpastia Solomon strecoară în structura piesei inserturi de radio-jurnal, mod insolit de avertizare că omenirea este amenințată de pericole fatale (arsenale nucleare, bunăoară), în timp ce spiritul mic-burghez (inactivitatea, fandoseala, trâncăneala simandicoasă) dă ici-colo în clocot. Dramaturgul exploatează cu dezinvoltură valențele comicului comportamental, de situații și mai ales de limbaj. Câteva surse au o verificată priză la public: stâlcirea termenilor radicali: „calculul probității” în loc de „calculul probabilității”, construcții pleonastico-ilogice: „prefer westernurile sălbatice”, „amestec combinat”, „mă fortuizează să vorbesc”; jocuri de cuvinte: „nu cumva ai băut excesiv de intensiv?”; maxime și citate latinești rostite emfatic; livrescul bombastic, fixațiile lingvistice – ca semn al suficienței intelectuale: „Subtil băiatul!” se spune despre Kant; enunțarea pompoasă a principiilor („declarații la lumina... întunericului”). Sunt probe de degradare a limbajului, formule deviate ce caracterizează foarte bine tipologia umană, fixându-i

atributele dominante. Sunt și glume mai ușurele, de un echivoc străveziu: „Toată lumea trebuie să aibă nevastă, indiferent de sex!”, „Eu, când aud de teatru, îmi vine să pun mâna pe topor” Vitate lăuntric, personajele lui Dumitru Solomon își pierd treptat identitatea, esența umană, devenind marionetele unui destin întâmplător. Este foarte interesantă această degradare a comediei, sau mai exact, această deplasare (ca să vorbim în termeni cosmologici) a comediei spre grotesc. E ca și cum autorul nu își mai poate stăpâni personajele, se lasă condus de ele și piesa se construiește parcă în pofida voinței auctoriale. Regizorul *Cristian Nacu* a prefigurat o atare metamorfoză, dirijând echipa actricească atât cât a fost nevoie, cu „frâne” largi dar nu laxe, cu accentuări conforme, marcând energic parabola și decelând, chiar cu anume ostentație, sensurile educative. *Titorel Pătrașcu* (Nelu) știe să fie volubil, obsecvios, dur, micios, fanfaron, insinuant, repezit. *Aurel Ionescu* (Arthur) pune la contribuție mai puține resurse de exprimare scenică, având și momente opace; evoluții destul de exacte, curate și de o adecvare mai puțin scontată au *Valy Mihalache* (Pia), *Mirela Ionescu* (Mimi), *Elena Țufulan* (Tereza), *Gabriel Constantinescu* (Orest); acesta din urmă cu unele dulcegării și scăderi de tonus. Scenografa *Delia Ioaniu*, lipsită de îndrăzneală acroșante (pentru spectator), s-a rezumat la nuanțarea corectă a câtorva momente-idei, sugerând în orice caz o colaborare cu regizorul și nu o rezolvare divergentă. Reflectoarele-faruri prind în lumina lor crudă o lume bizară; foile de staniol reflectă cu o cruzime similară agitația inutilă și hilară a unor indivizi grotești, fără orizont, fără ideal; formele geometrice desenate pe alb dau o vagă sugestie a spațiului urban; vestimentația figurează explicit birocratismul alienant. Spectacolul ne avertizează că spiritul mic-burghez este contagios și este nevoie de exigență și de luciditate. La sentința finală („O să plătiți!”) există și un corelativ logic: „Să fim atenți! Spiritul mic-burghez n-a murit!”

1979

“Treii povestiri care merită să fie povestite” de Oswaldo Dragun

Latino-americanul Oswaldo Dragun nu este un dramaturg necunoscut noi. Teatrul dramatic din Braşov a realizat o montare interesantă ca sugestie brechtiană cu “Maria şi copiii ei”, în regia lui *Mircea Marin*, nu cu foarte mulţi ani în urmă. Ochiul sagace al scriitorului scrutează realităţile dure ale unui spaţiu politic deosebit de frământat, forând un filon emblematic, dens şi fertil, pe care proza latino-americană l-a impus definitiv în conştiinţa umanităţii. Cele trei aşa-zise “povestiri” sunt de fapt trei piese scurte, reunite sub semnul unei tensiuni existenţiale extraordinare, pe axe parabolice şi având afinităţi evidente cu teatrul european al absurdului. Filaţia este strict demonstrativă şi nu implică înrudiri efective. Eroii sunt oameni simpli, cu greutatea familială, măcinaţi lăuntric de multiple griji cotidiene, osteniţi de ideea găsirii unor soluţii salvatoare. Vicisitudinile, servituţile, inechităţile diverse, existenţa marginalizată – efect al unui sistem social-politic profund nedrept au puternice consecinţe alienante, devin strivitoare, anulează orice şansă de reuşită. Conflictul individ-sistem social atinge pe alocuri intensităţi paroxistice, dezumanizante. Aceşti oameni anodini se zbat în virtutea unei mari energii vitale ce-i animă şi-i îndeamnă să nu renunţe la luptă; ei îşi pun întrebări adânci, fundamentale, tulburătoare, caută cu îndârjire raza izbăvitoare de lumină, alinarea, sensul major al existenţei, o justificare a propriei fiinţe. Drama se cristalizează în neputinţa acestor oameni în derivă de a reveni pe linia de plutire, de a accede la o viaţă demnă. Revolta individuală, oricât de energică, nu poate clinti datul obiectiv, nu poate anula forţa determinismului social. Soluţia dialectică rămâne desigur revoluţia socială, pe care însă nici personajele, nici autorul însuşi n-o prefigurează. În prima „povestire”, insignifiantul vânzător de mingi face un abces, încearcă impacient să se trateze, banii nu-i ajung şi va sfârşi tragic. Este exasperantă această neputinţă a individului de a ieşi dintr-o dilemă banală. Şi mai dureros rămâne suspensul material al soţiei,

confruntată brusc cu o situație limită. În cea de-a doua, protagonistul – devenit marioneta a doi afaceriști cupizi – face comerț cu carne de șobolan, experiență violent traumatizantă căreia nu-i poate rezista. Tâlcul este străveziu: soluțiile disperate n-au sorți de izbândă, iar bruma de bunăstare nu trebuie niciodată căutată pe asemenea căi. Ultima “povestire” scenică ne propune ecuația parabolică, de sugestie kafkiană, a omului transformat în câine. La Oswaldo Dragun metamorfoza se înfăptuiește pe jumătate: în lipsa unei soluții valabile, omul a fost angajat pe post de câine și el sugerează comportamentul respectiv. Lucrurile sunt împinse în absurd, cristalizându-se ideea unei dure degradări a umanului într-o societate incapabilă să-și regăsească busola. Replica este scânteietoare, nervoasă, laconică, de o mare forță expresivă în concentrarea ei aforistică. Regizorul *Magdalena Klein* a intuit judicios resursele latente ale textului, energia potențială a subtextului, organizând spectacolul în puseuri tensionate, în gradări inteligente ale efectelor, ocolind cu dibăcie capcanele unei însuflețiri factice. O mare atenție a acordat ritmului – neslăbit, vivace, acaparant. Actorii intră și ies în mare viteză, în transă, vociferează, se zbat spasmodic, se agită, se zvârcolesc, dialoghează mitraliat, caută inflexiunile sub-umane, gem, urlă, șoptesc, invocă o pronie ingrată, icnesc surd, copleșiți de durere, speră, încă mai speră. Colcând de viață, această umanitate frustrată ne trimite, prin ricoșeu, la valorile senine ale existenței, la armonia individului eliberat de servituți materiale. Acesta este de altfel tâlcul subtil al povestirilor lui Dragun și semnalăm cu satisfacție transparența lui în spectacolul bârlădean. Patru actori tineri – *Lili Popa-Alexiu*, *Virgil Leahu*, *Gabriel Constantinescu* și *Constantin Avădanei* – au figurat cu aplomb, dexteritate și dinamism, efort individualizant, concentrare și firească, personajele lui Dragun, oferind suculente recitaluri actoricești în echipă.

Presa literară ne informează că la Oradea, în cadrul “Săptămânii teatrului scurt”, montarea bârlădeană a primit un binemeritat premiu al II-lea. Premiul I nu s-a acordat.

1979

“Ciuta” de Victor Ion Popa

Un paradox stăruie în cazul “Ciutei” lui Victor Ion Popa, înmulțind ciudățeniile istoriei literare și deopotrivă ale istoriei spectacologiei noastre. Piesa a primit premiul Asociației criticilor dramatici în 1921 și Marele premiu Caragiale în 1923, înregistrând o “clasicizare” rapidă și meritată. Numai că a intrat la fel de repede în penumbră și – privită cu politicoasă rezervă – se joacă rar și parcă din rațiuni strict cultural-omagiale și mai puțin din rațiuni estetice. Salutăm deci opțiunea repertorială a Teatrului “Victor Ion Popa” din Bârlad, instituție ce nu-și ignoră – iată- patronul spiritual, proteicul om de teatru având, cum se știe, sorginte locală. Regizorul *Cristian Nacu* a efectuat, în stilul său, o lectură respectuoasă a textului, privindu-l printr-o grilă actuală, din care nu lipsesc elementele de datare. Textul însuși este datat, având pe alocuri inserturi sentimentale vestuste ce-i dau un farmec anume și degajă un indicibil parfum de epocă. Spectacolul este mai căznit, mai trudnic, mai încețoșat în sensurile de bază în primul act, pentru a se limpezi benefic în actele al II-lea și al III-lea. Să punem acest decalaj pe seama tracului și a lipsei “rodajului” artistic? A căuta proptele pentru un edificiu nou este un non-sens. Acesta se susține prin el însuși, dacă nu – se prăbușește. Piesă binecunoscută, altminteri, *Ciuta* este – conform judecății unui critic – o dramă “a imposibilității realizării visului într-o lume strâmb construită, rechizitoriu împotriva brutalității și venalității, a egoismului și a imoralității...” Un citat cheie explică ecuația caracterologică și aspirația spre puritate ale eroinei: Doctor Micu: “Și Carmen e ca ciuta, Octav. Singuratecă mai tot anul, îi place să stea sus... sus... unde nu-i noroi... deasupra norilor...lângă soare. Și numai de la depărtare vânătorul iscusit o mai poate atinge cu glonțul... Pădurea n-are fiară sălbatică s-o poată încolți (...). De o alungă o fiară, ciuta fuge și se suie până în cel din urmă stei de stâncă... Iar dacă fiara

mai poate să urce după dânsa... De-acolo ciuta, când s-a stins și cea din urmă licărire de nădejde, ciuta închide ochii, îngenunche ca de rugăciune... și se prăbușește în prăpastie... strivindu-se de stânci..." (*Ciuta*, Editura Eminescu, București, 1973, pg. 80-81).

Spectacolul are o coloratură afectivă apăsată, iar în latura interpretativă dezvăluie, odată cu reușitele, și câteva discrepanțe. În pofida unei asprimi de rostire și a unor tușe îngroșate, *Marina Maican* (Carmen Anta) a fost în rol, dezvăluind zbaterea crotico-existențială, de vibrație tragică a eroinei. Sensibilitate, distincție, nuanțare sunt însușiri relevate într-un rol dificil, ce nu este doar de orgoliu sau de palmares. Au evoluat cu siguranță: *Lili Popa-Alexiu* (Emma), *Paul Gheorghiu* (Tache Voinea), *Ștefan Tivodaru* (Costea Moceanu), *Marina Banu* (Maria), *Valy Mihalache* (Ana Anta). *Vasile Mureșanu* (Doctorul Micu) s-a arătat ezitant, greoi, fără limpiditate în dicție, mormăind cuvintele, adoptând atitudini corporale rigide, în contrasens cu replica. *Mihai Velcescu* (Octav Șoimu) a convins parțial. Încremenit în poze teatral lacrimogene, cu mâinile căzute a neputință, cu fizionomia crispată, voind să sugereze trăirea intensă, aci sugerând vorbele, aci răcnind din rărunchi, actorul a creat nedumeriri și efecte factice. Scenografia (semnatară *Adriana Raicu-Petre*) e de bună condiție plastică și de o simbolistică transparentă. Panoul alb, pur, imaculat – pată albă de lumină – străfulgeră conștiințele curate ori culpabile; crengile încolăcite într-o țesătură inextricabilă, stranii și amenințătoare, par o pânză de păianjen; este sugestiv omul-sperietoare, avertisment străveziu, adiacent al unei lumi a compromisurilor și prăbușirilor tragice. Spațiul plastic ne relevă o scenografă în ofensivă creatoare, inteligentă, fără ostentație, cu un ochi atent la proporții, la cromatică și semantica lucrurilor.

1981

Povestiri despre om

A aduce în scenă “dialoguri” platoniciene, tulburătoare interogații existențiale din Kierkegaard, crâmpoie din strania și inefabila aventură a logosului lui Constantin Noica și frânturi din eseurile filosofice ale lui Dumitru Popescu – iată un gest mai mult decât temerar. Tentativa se cere descifrată în specificitatea sa, fără a scăpa nici o clipă din vedere cantitatea de teatralitate conținută și forța de persuasiune a ideilor în expresie plastică și muzicală. Mărturisim din capul locului adeziunea la acest gen de spectacol, ambițios și pretențios, năzuind către o decodare teatrală caracteristică a discursului filosofic; nu pentru că sunt rare asemenea montări și ne mână din spate “vântul snobismului”, ci fiindcă există șansa ca ele să se convertească în fapte de cultură. Către un spectacol de atare factură s-a îndreptat teatrul bârlădean, grație aportului artistic a actorilor *Mihai Velcescu* și *Marina Maican*. Primul este semnatarul “scenariului” și al regiei artistice și deopotrivă interpret, într-o montare căreia i se poate lipi imediat eticheta de *inedită*, dacă acest epitet nu ar fi atât de demonetizat. Ce poate să însemne *inedit* în cazul de față? Spectacolul nu are o structură esoterică, simbolurile se lasă ușor descifrate, osatura ideatică este solidă, alimentată de texte ilustre, iar discursul muzical – interferent cu partiturile actoricești – destul de limpede. Pentru partea muzicală (muzica este în spectacol când personaj, când *raisonneur*, când simplă ilustrație) a fost invitată la Bârlad reputata formație “Hyperion”, având în componență pe Voicu Vasinca (flaut), Aurelian Octav Popa (clarinet), Constantin Petrescu (percuție), Iancu Dumitrescu, conducătorul formației (instrumente electronice). Colajul filosofic rostit de cei doi interpreți sună pe alocuri tulburător; interogațiile ființei sunt din categoria celor fundamentale: “cine suntem?”, “de unde venim?”, “încotro mergem?”; măreția omului stă în energia spiritului său și în puterea

opțiunii; fragilitatea sa funciară și tragismul morții nu-l pot face să dea înapoi, nu-l pot “micșora”; Socrate, bunăoară, “a optat”; alegând cupa cu otravă a reputat o strălucită victorie, o victorie tragică, asupra efemerului însuși, încrustându-se în eternitate; greșeala este ignoranță; forța gândirii și capacitatea înțelegerii conferă omului suprema libertate. Nu întâmplător de la *povestea atomului*, de la *povestea neutronului*, de la *povestea energiei*, de la *povestea cosmosului*, de la *povestea relativității*, ajungem inexorabil la *minunata poveste a omului*, a purtătorului eternității. Idei-pivot, idei-forță, idei jubilante – ele au străbătut secolele, purtate în receptacolul inegalabil al gândirii.

Spectacolul ridică o problemă de esență; fuziunea text filosofic rostit – muzică. *Mihai Velcescu* a acordat acestei laturi multă atenție, apelând la o formație instrumentală de consolidat prestigiu și de indiscutabilă competență interpretativă. Componentii acesteia au căutat să inculce substanța muzicală structurii ideatice a textului, marcând cu discreție, cu rafinament, adesea cu virtuozitate, stări sufletești, trăiri, sentimente, tânguirea și țipătul paroxistic, șoapta și mângâierea mătăsoasă, rostogolirea și zvârcolirea tragică – o gamă largă de efecte sonore, când abstract esoterice, când luminos-comprehensive. Câteodată potrivirile nu sunt depline (muzică - ilustrație) și parcă asistăm la două discursuri paralele – ale interpreților și ale orchestrei, momente când fuziunea rămâne în suspensie. *Mariana Maican* își rostește limpede partitura; atitudinile corporale sunt sugestive, fluente, unduioase, în armonie cu vorba; desenul gestual – precis și economic; la *Mihai Velcescu* dicția este pe alocuri în suferință, emisia vocală realizându-se cu anevoinți. Altminteri, interpretul a găsit nota justă, renunțând la înrâncenări factice și la clamări redundante. Cei doi actori n-au izbutit peste tot să sugereze dramatismul situațiilor și interogațiilor – limită prin dramatismul rostirii. În compensație, au apelat la soluții “exterioare”: vânzolelile incoerente, mișcarea pe axe ciudate, rostogolirile smucite etc.

Obiectele plasate într-un fel de ring poartă o încărcătură simbolică străvezie: măști, pieptare din piele, mantii cu față dublă (albă-neagră), spada, oglinda, lancea și bineînțeles cupa... socratică. Ar fi de spus, în aceeași ordine de idei, că scenografa *Adriana Raicu-Petre* și-a făcut simțită prezența cu discreție și rafinament, propunându-ne, între altele, în centrul scenei, un panou circular ilustrat, de un bun efect plastic și de o simbolistică la fel de transparentă ca aceea a obiectelor-semne.

Spectacol-experiment, "Povestiri despre om" aduce în economia stagiunii o briză de intelectualitate și de elevație ce onorează scena bârlădeană.

1981

"Moscheta" de Angelo Beolco Ruzante

Angelo Beolco Ruzante (1502-1542) trece, în opinia exegeților, drept părintele teatrului profesionist italian. Fixat temporal în fascinanta Renaștere, contemporan cu Machiavelli și Ariosto, dramaturgul valorifică resursele teatrului popular, fixându-ne desigur în spațiul tipologiei umane imuabile, după tiparul Comediei dell'arte, schimbătoare fiind doar situațiile. „Elementul de bază al piesei – scrie *Vito Pandolfi* în faimoasa sa *Istorie a teatrului universal* – este oferit de reprezentarea lumii țărănești și de satirizarea glumeață a membrilor săi, ignoranți dar șireți și gata la orice vicleșug pentru a-și sluji propriile interese, satiră devenită mai demult caracteristică pentru o parte din creația literară și dramatică...

Opțiunea repertorială a scenei bârlădene se justifică așadar inclusiv din perspectiva istoriei teatrului universal, ale cărei momente semnificative pot suscita oricând interesul spectatorului contemporan.

Pe un ton vag supralicitant, regizorul *Matei Varodi* își

explicită demersul din unghiul unei „contemporaneizări” apăsate. Jocul scenic, spectacolul în întregul său vizează, nici mai mult, nici mai puțin, „condiția umană” Iată un concept foarte larg în aria culturii, ale cărui repere, în cazul de față, ar fi trebuit să fie fixate cu mai multă limezime. „Spectacolul va urmări – accentuează ritos regizorul – degradarea unui micro-univers uman în condițiile în care sentimentele se transformă în contrariul lor – apetitul în foame, dragostea în sclavie sexuală, legătura cu pământul în robie, – ca reflex al unei epoci de mare aspirație în (sic!) libertate, supusă însă tiranic unei umilitoare paupertăți” (*Caietul-program*). N-ar fi pentru prima dată când intențiile regizorale, temeinic susținute teoretic, se materializează numai parțial. Există neîndoielnic în acest spectacol unele note grave, fie explicite, fie infuze și cu o anumită energie potențială; ele converg spre jocul cu implicații serioase, fără a atinge însă pragul unui important existențialism tragic. „Avertismentul” asupra gravității rămâne mai ales subtextual, cu destul de rare irumperi la suprafață. Preponderentă este comedia, la al cărei eșafodaj exterior regizorul, scenograful și actorii au lucrat cu sârg. Este o impresie pe care „prologul” explicativ și deopotrivă finalul interogativ-provocator (asemenea unei mănui aruncate sălii) nu reușesc să o șteargă.

Spectacolul se încheagă în cheie... semiotică. Există aici o desfășurare debordantă de semne teatrale, unele cu funcționalitate estetică, altele plutind într-o dulce gratuitate. Și mai există, în strânsă relație cu acestea, un întreg arsenal de gaguri (vizuale și sonore), ce ne duc cu gândul la apetența... ludică a interpreților. Dealtfel, spectacolul nici nu poate fi judecat în componente separate; riscăm să nu-i prindem nota specifică. Jocul cu frânghia, costumele și gestică, armele, qui-pro-quo-ul, giumbușlucurile, efectele burlești, pendularea între gravitatea studiată și rictusul comic, goana în scenă (se face atletism nu glumă!), unele lăsând impresia de déjà vu, înclină vizibil balanța în favoarea comediei, în pofida accentelor invocate de regizor, ce se vor cu tot dinadinsul...

abisale. O axă importantă a spectacolului o reprezintă cea a improvizației, conformă în definitiv cu un atare gen de teatru. Trimiterile și aluziile străvezii la contemporaneitate, nu puținele clenciuri aruncate sălii (o replică adresată spectatorilor sună umoristic-didacticist: „Dar voi să nu faceți așa!”), soluții comice, adoptate și adaptate, creează impresia de istorie concentrată a teatrului universal comic și conferă montării tonuri caleidoscopice, nu mai puțin delectabile. Se cuvine subliniat jocul de echipă al actorilor bârlădeni, toți tineri și cu o mare voință de împlinire, cu o voluptate contagioasă a jocului. Din rândul lor „decupăm ” din rațiuni legitime pe *Adi Carauleanu* (Ruzante, țăran) și pe *Marcel Anghel* (Menato, țăran), ambii absolvenți ai I.A.T.C. , promoția 1981, care debutează în acest spectacol și o fac strălucit. Talentul lor este vizibil lesne și cu ochiul liber, chiar dacă tot atât de evidentă este tentația... teribilismelor scenice și a autocontemplării... narcisiste. *Adi Carauleanu*, îndeosebi, în poze studiate, supralicitează câte un efect nesupus cauzalității estetice. Trasată în linii generale, individualitatea lor artistică are nevoie de timp până la deplina configurare, până la acel relief interpretativ inconfundabil și imediat recognoscibil. Cei doi – „achiziții” deosebit de promițătoare ale teatrului bârlădean – își alătură aici în chip fericit pe *Gabriel Constantinescu* (Oșteanul), *Dana Tomiță* (Betia) și *Gabriela Dima* (Femeia). Primul aduce în scenă recuzita și mijloacele „soldatului fanfaron”, împletind spiritual o anume rigiditate „cazonă” cu poza rizibil-marțială și cu grimasa grotescă. O mască ce se ține minte, o făptură șleampătă, într-un costum hibrid de mare efect: coif înalt, cămașă de zale, pantaloni scurți, ciorapi negri, cizme moderne. Sincopele de curaj ale personajului – actor, agitația bășcălioasă, impulsurile fanfaron-erotice indică o tonalitate preponderent hilară, nu lipsită de o doză de gratuitate căutată. *Dana Tomiță* s-a intergrat dezinvolt registrului comic al spectacolului, cu chicoteli șăgalnice, rostogoliri năbădăioase și o gimnastică energică a corpului. *Gabriela Dima* are meritul prospețimii și al

ingeniozității cochete. Scenografia (semnatar *Dragoș Georgescu*) a facilitat neconținută rotire vitală, agitația pitorească a tipurilor umane, forfota și sarabanda „măștilor”. spectacol colorat, hazliu și picant, trăsnit, alert, tonic – exprimând dispoziția solară a trupei și buna inspirație a regizorului.

1981

„Europa, aport, viu sau mort!” **de Paul Cornel Chitic**

Înceind stagiunea cu o premieră absolută – *Europa, aport viu sau mort!* – teatrul bârlădean își onorează datoriile artistice față de spectatori, ofilind poate și scepticismul (afișat sau mascat subtil) al cronicarului. Orice s-ar spune, o premieră absolută rămâne o premieră absolută, exprimând o întâietate și un punct de vedere ce nu are precedent. Destinul piesei lui *Paul Cornel Chitic* va putea fi judecat din perspectiva acestui reper inaugural, înscenările ulterioare fiind raportabile în fond la *premiera numărul unu*. Piesa este greu încadrabilă tipologic: pamflet politic? comedie politică? parabolă istorică? alegorie grotescă? scenariu literar dramatic? Există în structura ei câte ceva din toate acestea, dar nu îndeajuns de mult pentru a justifica o opțiune hotărâtă. Balanța tinde să încline în favoarea comediei politice, argumentată ca atare de viziunea regizorală a lui *Matei Varodi*, susținut în demersul său de *Mircea Tofan* (decoruri) și *Adriana Raicu-Petre* (costume). Piesa este o istorie hiperbolizată grotesc, răspunzând, deci, în mai multe planuri de semnificații, fabulei care prezintă ampla desfășurare a aparatului represiv habsburgic în vederea lichidării mișcării și ideilor pașoptiste (românești) întrupate în personalitatea lui Bălcescu. Licențele în latura cronologico-istorică și documentară vor fi fiind voite, creatorul având – cum se știe – libertatea de a depăși pagina de arhivă, întemeind o viziune personală asupra evenimentelor.

Scrisă bine ca literatură, etalând o seducătoare dialectică a ideilor, încadrându-se în genul mai larg al *teatrului politic* – incitant ca dezbatere, interogație, confruntare a omului cu destinul, cu istoria, cu societatea – piesa rămâne lacunară, după opinia noastră, în latura dramaticului. Altfel spus, personajele vorbesc bine și interesant, sugerând o filosofie a istoriei, intersectată de tonuri polemice. Confruntările de idei au acuitate și un dramatism infuz, o tensiune ce stă să se elibereze. Dar încordarea devine potențială. Simțind acest neajuns, regizorul Matei Varodi a căutat soluțiile de compensație. Și-a dirijat interpreții de așa manieră încât prin atitudini corporale, prin gestică, mimică etc., aceștia să-și compună mișcarea exterioară, ca un corelativ al celei lăuntrice, s-o creeze acolo unde textul se arată zgârcit în sugestii. Am atins în acest punct problema-cheia a specificității spectacolului în raport cu opera. Este el specific? Și da și nu! Montarea lasă să se întrevadă suportul politic al evenimentelor, semnificația lor adâncă pentru un martor de talia lui Bălcescu, nescutit (nici el) de erori și rătăcirii. Există o dimensiune ontologică a piesei, ce se regăsește – deși cu dificultăți de receptare – în spectacol. Mai poate fi detectată în straturile adânci ale textului dimensiunea ironico- sarcastică, aceasta fulgurată în spectacol, un spectacol ce exteriorizează cu precădere dimensiunea parodică. Asistăm minute în șir la o desfășurare parodică a dezbaterii, în care plăcerea etalării semnelor teatrale, a gagurilor, a altor soluții acroșante (nu toate originale, nu toate de ultimă oră!) devine precumpănitoare. În sfârșit, nu poate fi ignorată în piesă latura contemporaneizării, *Chitic* năzuind să asigure o perspectivă *de acum* asupra evenimentelor. Ca într-un insolit sistem de oglinzi ce reflectă și, concomitent, deformează, Bălcescu este aureolat ori minimalizat din unghiul de vedere al diferitelor personaje, proiectate și acestea pe ecranul agitat al anilor 1848-1852.

Decorul spectacolului are valențe plastice, organizându-se pe ideea labirintului (idee mult bătută, totuși!), în cuprinsul căruia

foliile transparente divulgă mașinațiuni de culise, foșnesc neliniștitor, avertizând asupra destinului fatidic. Comedia este câteodată prea puțin comedie, făcând să adie peste capetele spectatorilor vântul unei neliniști premonitorii.

Echipa actoricească binemerită aprecieri pentru modul în care și-a asumat partiturile dificile ale piesei, croite pe un specific aparte, în care cuvântul joacă un rol primordial. Mai rar întâlnită la această scară în teatru, soluția ipostazelor multiple prin care trece actorul solicită într-un grad înalt talentul, capacitatea de transpunere în registre interpretative diferite, rezistența morală și fizică. Nu mai puțin de nouă actori întruhidează două, trei, patru și chiar cinci personaje: *Constantin Petrican* (Metternich, Wogelmuth, Johannes Cajoni), *Marcel Anghel* (Folticska, Von Bach, Purtătorul aulic de cuvânt, Schwazeltritt, Al doilea înalt funcționar) și tot așa *Gabriel Constantinescu*, *Adi Carauleanu*, *Florin Predună*, *Vasile Mureșan*, *Elena Petrican*, *Marina Banu*, *Valy Mihalache*. Doar *Virgil Leahu* (Pupak) și *Lily Popa-Alexiu* (Elena Sturdza) rămân în ipostaze unice. Măștile trăiesc și se zbat, discută, filosofează, colportează zvonuri, cultivă intriga într-un deconcertant vârtej caleidoscopic. A evidenția unul, doi interpreți înseamnă a comite un gest inechitabil la adresa trupei. Confruntată cu un text de o dramaticitate relativă și cu viziunea voluntar- personală și temerară a regizorului, echipa actoricească a trudit cu tragere de inimă la verticalizarea piesei, înnobilând cu sudoarea trupului și arderea lăuntrică scândura aspră a scenei.

1982

„Micul infern” de Mircea Ștefănescu

Micul infern aparține aici universului familial, după cum, prin analogie și la altă scară, marele infern ar trebui să aparțină

universului social. Familia burgheză trăiește într-o echilibristică etică precară și doar bonomia autorului o salvează de la „ecuația compromițătoare” Într-o notă marginală la *Micul infern*, *Mircea Ștefănescu* observa că, fără a fi tezistă, piesa este dedicată „iubirii consfințite” Despre personajele sale, fixate demult în rigide tipare temperamentale și caracterologice, spunea în același loc: „Oamenii aceștia sunt prea înecați în deficiențele lor ca să mai poată face altceva în anul 1948 (actul final), când sunt prea bătrâni ca să-și regrete inutilitatea vieții, în comparație cu cea nouă ce se deschidea generațiilor următoare” Iată două idei pe care regizorul *Matei Varodi* le-a avut în vedere în recenta sa montare. Sprijinul scenografei *Adriana Raicu-Petre* s-a dovedit benefic în cristalizarea acelui spațiu semicircular, de cavou, în incinta căruia o lume crepusculară își trăiește zvâcnirile agonice. Spectacolul poartă vizibil „*pecetea Varodi*”, detectabilă imediat în accentele moderne, în unele soluții, în poante, în pitoresc și culoare. Fără a avea rigoarea compozițională a *Moschetei*, montarea de acum este absolut delectabilă și nu șovăim în a o cataloga: de succes de casă și de public. Lucrurile sunt frumos caligrafiate, cu o mână sigură și cu plăcerea detaliului cizelat, fără mari stridente și fără incongruențe stilistice. Dacă se fac concesii, acestea sunt în raport cu gustul foarte larg și încăpător al publicului... hedonist. Cum salturile temporale acoperă în piesă o acoladă de 45 de ani, interpreții au șansa compozițiilor și se poate spune că le-au izbutit destul de bine. Este vorba, în speță și într-o ordine care este numai a noastră, de *Marina Banu* (Soacra), *Virgil Leahu* (Doctorul), *Valy Mihalache* (Soția), *Vasile Mureșanu* (Ordonanța) și *Gheorghe Doroftei* (Soțul). *Marina Banu* acoperă credibil „vârstele”, de la cucoana aprigă până la bătrâna atinsă de senilitate dar încă viguroasă. „Măștile” sunt expresive și dincolo de ușoara caricaturizare (voită) – perfect integrabile succesiunii epice. Mai reținut decât altădată, mai economicos, jucând “strâns” și cu un permanent autocontrol, *Virgil Leahu* marchează o izbândă. Doctorul

său este nuanțat, viu, plauzibil. Cu atribute similare poate fi judecată evoluția actriței *Valy Mihalache*, de la juna soție conștientă de farmecele ei și până la femeia matură și vârstnică dedată jocului nevinovat al amintirilor. *Vasile Mureșanu* este pitoresc, hazliu și concordant cu datele personajului său, suportând “supliciul” hilar al șorțulețelor, fundițelor, scufiilor și baticelor – ca accesorii ale... femeii de bucătărie. Un efort notabil depune *Gheorghe Doroftei* în a-și nuanța vocal partitura și a se înscrie pe axa cerută de personaj. *Lily Popa-Alexiu* (Secretara) a compus portretul femeii fatale, având farmecul și forța magnetică de seducție ale acesteia. În fine, *Florin Predună* îngroașă datele și fixațiile cazone ale Curtezanului, sugerând cretinizarea și automatismul soldătesc. “Masca” e cam tare și unele mici atenuări n-ar fi stricat. Spectacolul, văzut global, atinge coarda duioșiei, a sentimentalismului și bonomiei (satira e ca și inexistentă!), degajând un fin parfum de epocă. Duhul piesei, acel duh inefabil de care se face adesea caz, s-a insinuat subtil în spectacol, parcă în pofida registrului regizoral de ultimă oră, ce nu-și refuză pantomima, secvența revuistică, dansul grotesc, gagul absurd, găselnița pitorească. Făcându-și mâna, *Matei Varodi* a depășit cu eleganță micile obstacole presupuse, cu gândul la marile montări.

1982

„Nota zero la purtare” de Virgil Stoenescu și Octavian Sava

Lirism, candoare adolescentină, momentul esențial al opțiunii, ciocnirea dintre vechi și nou, polarizări caracterologice și comportamentale, poezia iubirii înmugurite, atitudini desuete și atitudini înnoitoare, asprimile școlii, ale unor profesori, în contrast cu sensibilitatea și înțelegerea manifestate de către dascălii noului

val (suntem în 1945), servituți anacronice și limpeziri de strictă actualitate, pendularea permanentă între negativ și pozitiv, echilibristica șovăielnică pe firul fragil ce desparte lacrima de zâmbet, teribilismele vârstei tinere și încă alte note specifice sunt detectabile în această piesă cu titlu acroșant - *Nota zero la purtare* – nescutită, în esență, de un maniheism tezist-demonstrativ. Interogația îngrijorată a autorilor (*Caietul-program*), ceva de genul „Mai rezistă piesa noastră la dintele timpului?”, poate primi un răspuns înseninat. În pofida atmosferei – deliberat antitetică – și a unor elemente fatal date, compunerea dramatică a lui *Virgil Stoenescu* și *Octavian Sava* emoționează încă prin calda pledoarie pentru sinceritate și omenesc. Publicul tânăr o redescoperă cu o rară și indicibilă plăcere participativă, implicându-se afectiv într-un univers moral, întrucâtva familiar, „temele” adolescenței fiind eterne.

Opțiunea teatrului bârlădean se susține ipso-facto, iar argumentele pro-domo ale semnatarului regiei, *Vasile Mălinescu*, sprijină o evidență greu de clintit. În plan strict spectacologic, montarea se cuvine judecată în funcție de registrul artistic predominant. Vorbind despre text, toată lumea știe că ne aflăm în fața unei comedii și nu avem motive speciale să subminăm acest termen ce acoperă efectiv o realitate literară. Admitem că dulcea comedie este impregnată de puternice note liric-sentimentale, nostalgic-evocatoare și nu altfel decât în sensul cuvenit trebuie înțeles rostul personajului *raisonneur Moș Griguță*, intendentul școlii, interpretat cu simțire de *Vasile Mureșanu*. Trupa, fidelă regizorului până la un punct, a înțeles să estompeze notele lirice, dând frâu liber jocului debordant – glumeț în ecuație... școlărească. În consecință, teribilismele protagoniștilor au fost îngroșate, farsele s-au jucat „tare”, cu o fermitate ce se dorea persuasivă în raport cu sala (care sală rezona stimulator și incitant), eroul necontestat fiind – nici că se putea altfel – *Marcel Anghel*, alias Ionaș Oproiu – „Tarzan” Actorul a ținut să ne transmită mereu, cu obstinație,

„gâlgâiturile” vocale și strigătele inconfundabile ale celebrului erou al junglei. Pitorescul interpretării nu putea scăpa „galeriei”, care a salutat cu satisfacție zgomotoasă partitura. Parțial dezechilibrat sub raportul tonalității, al accentelor, exagerând în latura descărcărilor energetice, spectacolul satisface prin idee și temă ca și prin lucrul echipei, care a probat un bun devotament scenic. Problema este și rămâne una de dozaj și de temperare a exceselor. Telegrafic, despre ceilalți interpreți: *Doru Zaharia* (Ștefan Vardia), sobru, reținut, economicos, în rol; *Adi Carauleanu* (Mișu Felecan), talent, inteligență și expresivitate; *Ștefan Tivodaru* (profesorul Matei Butnaru – „Columb”), exact, riguros, sugerând cu finețe bonomia înțeleaptă și comprehensivă; *Zaharia Volbea* (prof. Zurăscu – „Vuca”), dinamic, în notă, ușor devitalizat; n-ar fi stricat un plus de vigoare și de energie despotică „ra la Vuca”; *Aurel Ionescu* (Anton Pleșoianu, directorul liceului), corect; *Marian Râlea*, debut (Miron Răducanu – „Barbarosa”) – deosebit de promițător; ceilalți interpreți „s-au topit” într-un relief interpretativ amorf. Scenografia *Adrianei Raicu-Petre*, în esență funcțională, suferă prin impersonalitate și lipsa pregnanței cromatice. Binevenit în economia (cam pauperă!) a stagiunii, spectacolul dă satisfacție publicului tânăr, un public ce are multă nevoie de teatru în acest secol hipertehnicizat.

1983

„Discipolul Diavolului” de Bernard Shaw

Scriind o piesă pentru puritani – „Discipolul Diavolului”, melodramă în trei acte, 1897 (tradusă în românește de admirabilul om de cultură care a fost Petru Comarnescu – v. vol. „*Cezar și Cleopatra, Ucenicul Diavolului, Pygmalion*”, E.P.L. București, 1963, prefată și tabel cronologic de Silviu Iosifescu), Bernard

Shaw, clasicul, nu și-a dezmințit vocația iconoclastă. Ironia subțire, persiflarea străvezie, aluzia malițioasă nu lipsesc din această piesă paradoxală, construită cu ingeniozitate de maestru, ca o demonstrație de virtuozitate. Oprindu-se la Shaw, regizorul *Cristian Nacu* a realizat – nici vorbă – un act de opțiune axiologică, dramaturgul fiind un etern contemporan, un autor actual prin sensul general al operei, acuitatea observației morale și sociale, generozitatea mesajului. A juca un Shaw pe scena bârlădeană echivalează cu un act de cultură ce depășește ca tâlc, simpla aventură repertorială ori opțiunea de orgoliu, năzuind să intre în conștiința publicului. Păcat ca de la text la spectacol, translația s-a făcut cu incongruențe și scăpări; câte ceva din vibrația inefabilă a piesei se pierde pe scenă, unii interpreți își „calibrează” partiturile după un calapod strict personal. Viziunea corect – moderată a regizorului se vede concurată „în subtext” de un duh degradant, caricatural. Metafora regizoral-scenografică (semnatarul scenografiei: *Mircea Tofan*) se impune ochiului critic; în prima parte, pereții zdrențuiți sugerează expresiv decrepitudinea locului; cu excepția lui Richard (Dick) Dudgeon, eroii trăiesc animați de stricte țeluri mercantile; moștenirea de familie trezește reacții diverse, specifice cupidității și avariției și doar flegmaticul și nonșalantul Dick face notă discordantă în vestita scenă a citirii testamentului. Scenografia potențează inspirat și catalizează sensurile spectacolului și în partea a doua: panourile – grilaje compun un spațiu închis, fără orizont, un spațiu sufocant al claustrării; eroii înșiși poartă costume ciudate, peste care atârână plase cu ochiuri mari; personaje închise în propria carapace egoistă; văd îngust, simt puțin și trăiesc la nivel rudimentar. Rolul lui Richard Dudgeon este interpretat cu aplomb dar și cu o tentă parodică de *Adi Carauleanu*; sobră și exactă – *Marina Banu* (Doamna Dudgeon); pitoresc în decăderea-i fizică și cu masca impenetrabilă – *Victor Dan* (Christy Dudgeon); auster, sobru, rigid – *Gheorghe Doroftei* (pastorul Anderson); *Constantin Petrican*

(Generalul Burgoyne) a intuit resorturile morale ale personajului său (nonșalanță, ironie subțire), jucându-l cu inteligență și umor; *Lily Popa-Alexiu* nuanțează fericit stările sufletești ale eroinei. Au contribuții meritorii la nivelul replicii, mimicii, atitudinii corporale, al gesticii: *Ștefan Tivodaru*, un energic, autoritar Maior Swindon, *Florin Predună* (Notarul Hawkins), exact până la un punct dar, din păcate, contând pe efecte vocale de un gust îndoielnic, parodiind (involuntar?) maniere ilustre de interpretare, *Gabriel Constantinescu* (Capelanul), *Carmen Rădulescu* (Doamna Titus Dudgeon) ș.a. Plauzibile în fond când sunt considerate individual, aceste partituri lasă impresia (când sunt subsumate riguros structurii regizoral-scenografice) unei căderi de tonus emoțional, cantonând prea repede în pitoresc și în facil. Crâmpeie de spectacol vibrează credibil, marea simfonie nu se încheagă...

1983

„Pensiunea doamnei Olimpia” de I. D. Șerban

Într-un „spațiu închis” (o pensiune), un grup de femei traversează un timp incert, generat de război (suntem la începutul anului 1944) și-și caută pe căi diverse echilibrul existențial. Se poate vorbi chiar de un grad anumit de debusolare – efect plauzibil și întristător al mării conflagrații. Fiecare eroină reprezintă, în felul ei, o individualitate ce se distinge prin temperament, îndeletniciri și filosofie de viață.

Până la un punct, acumulările se produc treptat, clarificările fiind, în aceste vremuri tulburi, anevoioase și nesigure. Există însă și momente esențiale, clarificatoare, momentele opțiunilor decisive, când ritmul evenimentelor se accelerează și când deciziile rapide sunt hotărâtoare. Din păcate, tocmai aceste momente definitorii sunt

insuficient motivate estetic în piesă și, în translație scenică, de spectacolul bârlădean. Gradarea faptelor s-ar fi convenit să fie mai riguroasă, acumulările mai revelatoare, saltul spre un alt nivel de înțelegere a evenimentelor – mai pregnant. Explicit, se poate pune întrebarea în ce măsură reacția moral-psihologică împotriva războiului se convertește – credibil artistică – într-o reacție umanistă, capabilă să apere adevăratele valori? Lucrurile rămân oarecum nedesluite, iar spectatorul se vede oarecum în situația paradoxală de a accepta aserțiuni de care nu poate fi convins dintr-o dată. Tocmai întrebările cheie capătă – spectacular vorbind – răspunsuri ezitante ori aproximative. Dacă piesa lasă faptele în incertitudine, nici spectacolul nu le clarifică. Regizorul *Matei Varodi*, secondat scenografic de *Mircea Tofan* și de *Rodica Porumbel* (costume), a tins – după toate senințele – spre un gând creator, dar acesta nu se încheagă, rămâne volatil. Regretul este cu atât mai mare cu cât montarea are merite, este organizată judicios, chiar cu o anume rigoare pedantă, vădind pe alocuri și o certă energie expresivă. Începutul și finalul relevă capacitatea de vizualizare plastică a regizorului și scenografului, susținuți cu aplicație – deși cu inegalități – de o bună echipă actricească. Tensionarea spectacolului, realizarea necesarului crescendo credibil, concentrarea (s-au operat amputări, sunt la modă) rămân în cazul de față frumoase deziderate într-un corp compozițional ce se diluează treptat și pierde din altitudine.

Actrițele distribuției au știința conturării individualităților: *Marina Banu* (Olimpia) știe ce vrea și joacă în câmpul convenției cu firesc și aplomb; *Milena Rizescu-Doroftei* (Ligia) ne propune o „nebie” plauzibilă artistic și o disimulare posibilă în planul ficțiunii scenice, deși cu unele ezitări; *Dana Tomiță* (Sanda) – ostentativă în prima parte, mai apropiată de datele personajului în partea a doua; *Valy Mihalache* (Angela) este excelentă în momentul întoarcerii spășite la pensiunea adversă; *Elena Țuțulan* (Jeanine) face exces de cochetărie; *Eudoxia Volbea* (Nana) sugerează cu

finețe exasperarea frustratei. Au mai evoluat *Maria Tivodaru* (Lola), *Smaranda Herford* (Clementina), *Tamara Ciociu* (Aneta), ultima agitându-se mult.

Lipsind premisa textului de excepție (de unde și scepticismul regizorului), spectacolul poate fi etichetat lesne cu un atribut neomologat încă de estetica teatrală: *onorabil*.

1983

„Hangița” de Carlo Goldoni

Teatrul bârlădean a scos la rampă spectacolul cu piesa *Hangița* de Carlo Goldoni, făcând un gest oportun de restituire teatrală. Noua montare ne amintește în chip izbitor de *Moscheta*, ambele puse în scenă de regizorul Matei Varodi, a cărui predilecție pentru comedie este un fapt probat. A devenit oare spectacolul cu piesa lui Ruzante termenul de referință obsesiv al directorului de scenă? Dacă da, acesta este dator să se elibereze cât mai repede de atari servituți și să lucreze cu mai multă rigoare și originalitate. A fetișiza o manieră de înscenare, a ridica la rangul de principiu ordonator soluții mai mult sau mai puțin aleatorii reprezintă un demers steril din start. Tinerțeaa este incompatibilă cu obstinată cantonare în poncife, drept pentru care sugerăm regizorului o luminoasă și grabnică eliberare din câmpul locurilor comune. Altminteri, spectacolul este interesant, agreabil, vioi, deconectant și pitoresc. N-am găsit aici nici „subtexte” destinate galeriei, nici „contemporaneizări” factice, nici aluzii străvezii, nici trimiteri gratuite, nici gaguri în cheie dublă – adică arsenalul ieftin de câștigare a unui public generos, inocent și disponibil. În chip programatic regizorul n-a mizat pe aceste laturi frivole – care îl puteau ispiti și căroră le cad pradă destui directori de scenă mai slabi de înger și în criză de personalitate – ci a căutat cu tenacitate și

fervoare să restituie ceva din specificitatea teatrului goldonian. „Prologul” și „epilogul” sunt concepute pe sugestia jocului de marionete, idee judicioasă, în spiritul commediei dell'arte, al teatrului improvizației – modalități dramatice depășite cu strălucire de Goldoni prin definirea caracterelor. Desigur, povestea de iubire a prea frumoasei Mirandolina și a glacialului (la început) cavalier Di Ripafratta nu are suficientă consistență pentru a merita să fie spusă. Îndrăznim să avansăm aserțiunea că nu are nici o semnificație aparte și spectatorul contemporan se pătrunde de adevărul diversității tipologice și al „istoriei erosului care se repetă la nesfârșit”, făcându-se mai înțelept, deci mai filosof. Jocul (și joaca) actorilor place ochiului (interior), montarea transportându-ne într-un ev pudrat și parfumat – evul perucilor și al plecăciunilor maiestuoase. Întregul „ritual” scenic este „subminat” de interpreți cu detașare ludică, zâmbet șugubăț și complice. Este utilă structura scenografică etajată, gândită și încheată de Rodica Porumbel, în pofida faptului că permanentul urcuș și coborâtul în trombă pe scările scârțâitoare creează asperități sonore supărătoare, ca să nu mai punem la socoteală sincopile ce survin pe fluxul acțiunii. *Adi Carauleanu* (Cavalerul Di Ripafratta), *Virgil Leahu* (Marchizul Di Forlipopoli), *Ștefan Tivodaru* (Contele D'Albafiorita), *Dana Tomiță* (Mirandolina), *Valy Mihalache* (Ortensia), *Paula Râpeanu* (Dejanira) și *Marcel Anghel* au materializat gândul regizoral, cu infidelitățile menționate, cu unele îngroșări și excese, dar cu personalitate, plăcere și o anume exuberanță persuasivă ce plasează spectacolul cu o treaptă mai sus decât cea estimată inițial.

Optimist și lesne digerabil, spectacolul bârlădean se înscrie fără tăgadă în registrul onestității, al efervescenței tinerești și active.

1983

„Clipa” de Virgil Stoenescu

Piesa lui Virgil Stoenescu mărturisește orgoliul de a porni dinlăuntrul romanului omonim al lui *Dinu Săraru*, numai că operațiunea a dus fatalmente la împuținarea materialului epic în favoarea concentrării și focalizării episoadelor esențiale. A rezultat, la Bârlad, un spectacol dinamic, de relevabilă factură artistică și de sensibilă pulsație omenească, semnat regizoral de *Constantin Dinischiotu* (autorul unei montări similare la teatrul din Constanța) și scenografic de *Rodica Porumbel*. Mărturisirea prozatorului *Dinu Săraru* este seminificativă și pentru dimensiunea ideatică a piesei în discuție: „...romanul *Clipa* s-a născut din nevoia mea de a spune adevărul și de a mă angaja să arăt că se poate spune” *Virgil Stoenescu* a căutat să-și asume această coordonată definitorie a cărții, asigurând o translație conformă, cu gândul secret de a realiza nu o dramatizare benignă, mai mult sau mai puțin onestă, ci o operă ce-și revendică orgolios statutul autonom, deși legile creației – știm bine – nu admit hibridul artistic, respingându-l ritos. Sigur că romanul și– ipso facto – piesa sunt astăzi datate prin forța ineluctabilă a evenimentelor istorice. Dincolo însă de cortina caducă a întâmplărilor, dincolo de aluviunile agitatoric-politice ale dezbaterii, sunt de reținut seismele lăuntrice și crispările existențiale ale protagoniștilor într-un moment istoric strict delimitat, un timp în alertă sau, cum spunea Marin Preda, un timp care nu mai avea răbdare, când trebuia să alegi între un utopic (și cum s-a văzut) iluzoriu viitor și un rău vag precizat și greu de verificat, între un sistem de valori în curs de constituire și un altul ce-și epuizase posibilitățile, între aburul inconsistent al unei *epoci de aur* și incertitudinile derutante ale clipei. Pe temeiul fragil al dezbaterii politice, regizorul a lucrat cu profesionalism, imprimând montării cota de credibilitate necesară.

Constantin Dinischiotu rămâne în bună măsură fidel (nu

spunem tributar) modalității artistice aplicate spectacolului constănțean. N-a reușit și, probabil, nici n-a dorit să se desprindă de un termen de referință anterior. Montarea etalează virtuți ale teatrului politic, ale teatrului-dezbateri, regizorul rămânând și aici credincios ideii de implicare a publicului. În această ecuație spectaculară, rolul personajului-martor, personajului-raisonneur, personajului-actor (Comentatorul: *Elena Petrican*; în spectacolul constănțean – *Ileana Ploscaru*) se relevă ca deosebit de important. Interpreta bârâdeană, ca și colega ei mai sus amintită, deține datele necesare pentru tripla ipostază artistică: aplomb, detașare, căldură, vibrație, sensibilitate, rigoare. O notă de uscăciune estompează întrucâtva imaginea finită. Un al doilea argument al implicării îl reprezintă, pe latura grotesc-negativă, personajul Mihalache Dometie (*Virgil Leahu*), cu intrări și ieșiri din, respectiv, în sală. Dacă latura exterior-vivace, a „cadristului” delator a fost bine conturată, cealaltă – gravă, neliniștitoare, malefică – abia s-a simțit. Admitem însă că interpretul a muncit serios la cizelarea rolului și binemerită aprecieri. *Constantin Petrican* (Dumitru Dumitru), minus unele secvențe de rigiditate, a restituit tensiunea și vibrația personajului în lupta sa tenace pentru adevăr. Este autoritar și apropiat, energic și mățos, senin și înnegurat – un om constituit din antinomii oximoronic seducătoare, un om cu lumini și umbre ce-și devansază timpul prin credință și putere vizionară. Un rol frumos compune *Lily Popa-Alexiu* (Ruxandra Mărăcineanu), probând, în cele mai bune momente, capacitatea de iluminare lăuntrică, de transfigurare. Sunt sugestive scenele apropiării – retragerii în preajma omului iubit, *Dumitru Dumitru*. Actrița sugerează cu finețe și simț al nuanței impulsul retractil concomitent cu dorința apropiării, jocul fulgurant al simțămintelor contradictorii, ezitățile femeii demne ce lasă inițiativa bărbatului. O fină scenă a intrării în neînțelegere realizează *Smaranda Herford* (Măria), străbătută discret de fior existențial. Au contribuții necesare: *Ștefan Tivodaru* (Petre Nobilu), demn, afectuos, sobru, *Marcel Anghel* (Tudor

Cernat), cu denivelări de accente, *Dana Tomiță* (Carmina), mai mult „pozitivă” ca soție decât capricioasă și dificilă, cum ar fi trebuit, *Gabriel Constantinescu* (Năiță Lucian), *Gheorghe Doroftei* (Maiorul), cu rigidități de „dur” ș.a.

Organizat cu pricepere profesională și simț al măsurii, alternând cu dibăcie timpurile „narative”, schițând retrospective sugestiv-evocatoare, spectacolul trăiește estetic într-o expresie scenică adecvată, pe alocuri emoționantă.

1984

„Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu

S-au împlinit nu de mult 50 de ani de la premiera absolută a piesei „Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu. Evenimentul a avut loc la 17 decembrie 1934 la Teatrul Național din București și cu intermitențe – probabil inerente – această *comedie amară* (sintagma aparține autorului) se joacă pe scenele țării. Dacă G. M. Zamfirescu a intrat definitiv în istoria dramaturgiei noastre printr-o singură comedie, *Domnișoara Nastasia*, nu înseamnă ipso facto că *Idolul și Ion Anapoda* n-ar putea suscita interesul legitim al directorilor de scenă. Credem chiar că recenta opțiune a teatrului bârlădean este motivată, în pofida unor deficiențe de construcție și a „subțiririi” caracterelor, semnalate la timpul convenit de critica specializată. Noua montare înscrie în contul teatrului un moment al profesionalității bine temperate, ca să nu spunem prudente sau reticente. Lansăm aserțiunea neuitând nici o clipă că regia poartă semnătura unui nume notoriu în spectacologia românească actuală – Mihai Fotino – actor la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din

Capitală, dar nu vom comite eroarea de a judeca prestigiul și nu opera finită. Înclinăm să credem că proaspăta înscenare a avut o naștere dificilă, fiind moșită cu anevoinți multiple, în ritmul – imprevizibil – al activității unui colaborator nu întotdeauna disponibil, nu întotdeauna prezent la fața locului. Este greu de stabilit, în atari circumstanțe, în ce măsură montarea de acum îl reprezintă cu fidelitate pe regizor, în toate intențiile, în toate gândurile și ideile sale artistice. Coerența lăuntrică a spectacolului este ici-colo fisurată, dezvăluind aproximații, soluții de moment, mici improvizații salvatoare. Nici registrul interpretării nu este peste tot impecabil, lăsând un spațiu mai larg pentru găselnițe benigne, „cârlige” factice, giumbușlucuri gratuite.

Din această perspectivă ar fi fost poate de dorit ca regizorul însuși – autorul unui proiect ambițios și riguros în datele preliminară – să cântărească mai atent lucrurile și să avizeze un fapt de artă perfect cristalizat. Scenografia însăși (semnatară *Adriana Raicu-Petre*) putea fi încă mai bine structurată și ordonată în funcție de o idee-vector. Altminteri, rămâne de un realism cuminte, netransfigurat plastic, încărcată și, paradoxal, simplută. O atare scenografie, abia merituoasă, mai mult ilustrează și mai puțin exprimă în consonanță cu textul. Dacă ar fi să optăm pentru interpretările monolitice, ne-am opri la cele datorate *Elenei Petrican* (Stăvăroaia) și lui *Simon Salcă* (Aristotel). Sunt cele mai închegate și cele mai coerente în raport cu ecuația comportamental-caracterologică a personajelor respective. *Elena Petrican* știe să fie coana-mare, în amurg erotic, cu admirabile zvâcniri de demnitate repede reprimată, cu fandoseli pitorești, râs gâlgâitor, șăgălnicie perfidă, clamări și echivocuri transparente, o femeie încă verde, privind viața din unghi hedonist, cu detașare lucidă și uneori cu cinism, trăind acum din amintirile unei tinereți și unei maturități furtunoase, deloc ortodoxe. Stăvăroaia, în variantă bârlădeană, exprimă plener potențele comice ale actriței, intuiția artistică și inteligența în construcția unei siluete scenice memorabile. Rămâne antologică secvența în care femeia,

sigură de succesul ei, apriga văduvă a bravului maior Stavăr, pășește bărbătește spre dormitorul mai tânărului Ion, dar se oprește din gestul avântat la apariția intempestivă a unui intrus. Am admirat arta actriței, sigură de meșteșugul scenic, știind de această dată să evite cu dibăcie capcanele cabotinismului. O bună partitură scenică a realizat *Simon Salcă*, despre care se poate spune un adevăr la îndemână: a avut un rol convenabil. De acord! Dar câți actori nu ratează prea adesea atâtea roluri generoase, gata făcute, cum se spune?! Să nu uităm acest detaliu și să dăm Cezarului ce este al Cezarului. Ne-au convins în bună măsură *Gabriel Constantinescu* (Valter), minus micile ieșiri personaliste, *Lily Popa-Alexiu* (Frosa). Rol greu, misiune delicată pentru tânăra actriță, realizare merituoasă. Masca chinuită, din prima parte, este prea chinuită: animal hărțuit, speriat, incomod pentru toți, docil, trist, de o tristețe covârșitoare. Iluminarea finală nu alungă din mintea noastră imaginea inițială, născând o polaritate psihologică incompatibilă: fațetele personalității ei par greu de împăcat dacă le unim sub semnul aceleiași fapte. *Marcel Anghel* (Ion) a jucat adesea pe băiețușul îmbufnat căruia i s-au luat jucăriile. Nu e ușor să legi imaginea sa de cea a personajului curat, bonom, delicat, iluminat finalmente de revelația iubirii. Voind cu obstinație să joace altfel, actorul a cantonat în stilul știut, compus în principal din răstiri virile, icnete vătuite, gestică stângace, de copil prins asupra greșelii, ciudate deplasări în scenă, cu picioarele țepene – joc de marionetă. În câteva momente (nu multe) actorul are intuiții juste, schițând eroul anapoda, greoi, timorat și fundamental cinstit. *Elena Țuțulan* (Mioara) și-a etalat cu grație feminitatea, mizând pe farmecul lasciv, dar a jucat poate prea mult păpușica prostuță și capricioasă, fandosita etern ofensată. N-ar fi stricat o undă de umanitate în structura acestui manechin de lux. *Tamara Ciociu* (Icu Dănicel) n-a avut un rol de pondere pentru a îngădui o judecată răspăcată. E haimanaua inteligentă care place și amuză, stârnind un zâmbet de o clipă.

1985

„Moralitatea doamnei Dulska” de Gabriela Zapolska

Va fi fost o vreme când piesele Gabrielei Zapolska (1857 – 1921) se vor fi bucurat de succes pe scenele țării sale și în străinătate. Faptul este de altfel indubital. Sensibilitatea contemporană le receptează astăzi cu parcimonie, fiindcă datele problemei s-au schimbat, spiritul epocii este altul și nu orice conflict domestic (spre a ne opri la axa piesei de față) degajă cu necesitate o semnificație general-umană. Cum numele autoarei nu spune prea multe spectatorului român, iar detaliile de istorie literară sunt în cazul de față superflue, nu ne rămâne decât să ne întrebăm în ce măsură este îndreptățită axiologic opțiunea repertorială. Mulți autori importanți așteaptă înscenările novatoare pe care le-ar merita cu prisosință. Clasici sau contemporani, acești dramaturgi reintră sau intră în circulație cu anevoinți multiple, obiective, ținând de sociologia receptării și de meandrele biografice și ideologico-estetice ale fiecăruia. E ca și cum o fatalitate implacabilă ar prezida inițiativele repertoriale și nu-i rămâne cronicarului decât alternativa de a se pleca în fața evidenței. Nu vrem să lăsăm impresia că dăm cu o mână și luăm cu cealaltă: propunându-și un atare titlu, instituția bârlădeană are meritul de a realiza un afiș divers al stagiunii, chit că de la diversitate la eclecticism estetic nu e decât un pas. Uneori, aleatoriu asociativ impune vecinătăți dramaturgice paradoxale și devine principiu ordonator. Regizorul *Cristian Nacu* a tratat textul cu multă seriozitate, găsind nimerit să-l transfere din registrul comic în cel al dramei. Subtitlul fără echivoc – comedie în trei acte – n-a trezit nici o inhibiție directorului de scenă. Care este miza politico-ideologică a piesei, respectiv, a spectacolului? Evident, dezvăluirea moralității discutabile a familiei într-o epocă revolută. Care este

miza morală? Avertismentul implicit, al cărui ecou trebuie să reverbereze în conștiința spectatorului contemporan: să fim morali! Care este miza comică? Dată fiind metamorfoza impusă de regie, comicul se străvede cu zgârcenie, în planul limbajului, al câtorva replici- maxime spirituale ce „percutează” în sală cu efect modic. Despre miza axiologică poate depune mărturie istoria literară obiectivă, care socotește piesa cea mai bună creație de gen a autoarei.

Într-un spațiu scenografic ambiguu-polisemantic (semnatară *Rodica Porumbel*) se mișcă o trupă dornică să se impună. *Elena Petrican* (Doamna Dulcka), o excelentă actriță, de altfel, dă aici frâu liber unei încrâncenări ce întrece măsura rezonabilă, uitând că ne aflăm într-un spațiu moral eminent comic. Chiar dacă, în ansamblu, personajul este plauzibil și acceptabil, destul de bine conturat estetic, rămâne hiba dozajului în exces, cu efecte tari, durități verbale și asprimi gestuale. *Virgil Leahu* (Zbysko) a avut intuiții juste, un joc nuanțat și expresiv, minus, desigur, alinturile știute: unduirile corporale, rotunjirea ușor emfatică a frazei, edulcorarea emisiei vocale. *Dana Tomița* (Iuliasiewiczowa) a intrat bine în pielea personajului, în timp ce *Elena Țuțulan* (Mela) continuă să se auto-admire scenic dintr-o irepresibilă pornire narcisistă, căutând cu o obstinație demnă de o cauză mai bună pozele „șic”, pozițiile lascive, departe de datele psiho-fizice ale eroinei, care are numai 16 ani. *Smaranda Herford* (Tadrachowa) ratează milimetric rolul din exces de „cârlige” verbale și gestuale.

1985

„Jocul” de Ion Băieșu

Dramaturgia lui *Ion Băieșu* conține antinomii paradoxale, contraste oximoronice capabile să-i ofere note de originalitate și de individualitate greu confundabile. Teatrul său este concomitent grav și comic, sublim și grotesc, terestru și celest, evanescent și de o materialitate grea, insinuant și explicit, aluziv și direct, nescutit, în orice caz, de facilități și de soluții gratuite, de sentimentalism și rezolvări poetic-fanteziste, dar mereu plin de farmec și de o invidiabilă audiență. Personajele sale, atât cele din teatru cât și cele din proza scurtă (nu puține schițe modice au devenit, prin dezvoltări îndrăznețe, piese autonome), rostesc enormități hazlii sau grave pe tonul cel mai serios cu putință, exhibându-și natura lăuntrică ireductibilă. Marile concepte (cosmos, infinit, dragoste, eternitate, absolut) sunt invocate în maniera cea mai dezinvoltă și mai prăpăstioasă de spirite mărunte, tranzacționale și lucrative, de femei frivole și derbedei simpatici, de slujbași insignifianți și patetici. Comicul – cu deosebire de limbaj – se înscrie cel mai adesea pe granița fragilă ce desparte *comicul* de *grav*, încât e destul de dificil uneori, în spectacole pregnante și riguroase (riscul este al regizorilor) să eviți căderea într-o latură sau în cealaltă. Regizorul *Cristian Nacu* a rezolvat impasul optând fără ezitare. Comedia *Jocul* a devenit aproape dramă în lectura prudentă și conștiincioasă a directorului de scenă, operațiune procustiană cu care domnia-sa ne-a obișnuit, îndreptățindu-ne să credem că la mijloc este o fixație estetică ce se nutrește dintr-o trăsătură structurală de caracter. La rigoare, putem vorbi chiar de accente melodramatice și de o notă tragică a spectacolului, un spectacol transparent ca idee și onest ca metaforă și mesaj. Într-un cadru scenografic ce poate fi socotit, în sine, o izbândă picturală dar pândit de impersonalizare (semnatar *Ioan Vânău*), dilema femeii amenințată de o boală crudă și jocul acesteia (tălmăcit ca adulter, ca aventură extravagantă), se consumă

la cotele medii de intensitate, angajând afectele spectatorului și mai puțin logica sa infatigabilă. În credința noastră (am fi dorit o comedie-comedie și nu o dramă), un singur interpret, *Elena Petrican* (Vecina), ilustrează și exprimă *stilul Băieșu* (comicul grav, gravitatea comică), celelalte partituri înscriindu-se pe axele trasate prudent de regizor. Actrița joacă admirabil umorul, șăgălnicia, falsa compasiune, cochetăria reticentă și avansul discret, nuanțând cu virtuozitate, sugerând cu finețe automatismele verbal-ideatice. *Ruxandra Petru* (Fosta colegă) este exactă și caldă, interpretând cu măsură și necesară reținere rolul femeii absorbite de munca sa, devotamentul profesional și demnitatea morală. Mai ezitantă decât alte dăți, *Dana Tomiță* (Soția) îmbină nimerit tandrețea conjugală cu dragostea maternă eliberată de dulcegării și efuziuni lirice. *Gheorghe Doroftei* are bune momente de sinceritate artistică în rolul Soțului, ce alternează, din păcate cu evoluții vide ca trăire și semnificație. Tăcerile se umplu mai greu; agitația domestică nu suplinește adecvat absența trăirii; actorul se mișcă uneori ca un robot cuminte și depersonalizat. *Tamara Constantinescu* (Fiica) are contribuții judicioase, deși imprimă rolului o ascuțime sarcastică, o răceală de bisturiu. *Teodor Corban* (Fiul) simte și prinde fără dificultăți nota justă (nici nu era prea greu), dar se complace câteodată în mici neglijențe (mimică, dicție), poate dintr-o prea mare siguranță de sine, ca să nu presupunem o prea timpurie infatuare. Spectacolul este agreabil și-și atinge menirea de a ne propune o clipă de meditație afectuoasă.

1985

„Noțiunea de fericire” de Dumitru Solomon

Dramaturgia lui *Dumitru Solomon*, acut problematizată și problematizantă, inteligentă și spirituală, nu o dată ironic –

sarcastică, a suscitât interesul legitim al regizorilor noștri. Dramaturgul are meritul de a fi impus la noi genul comediei filosofice și de a-l fi ilustrat semnificativ. *Noțiunea de fericire* se înscrie în sfera genului, propunându-ne o gradație dialectică: *Premisă, Teză, Antiteză, Sinteză*. Problema ce ni se pune ca nucleu meditativ este aceea a hiatusului ce se poate naște câteodată între cugetarea abstrasă și viața concretă, între datele existenței intelectuale și datele existenței imediate. *Bogdan Ulmu* a fost sedus de generozitatea și acuitatea ideilor, de farmecul textului, de pregnanța și subtilitatea replicii. Regizorul are o minte limpede, analitic-disociativă și sintetică, organizând spectacolul cu simț al proporțiilor și rigoare arhitectonică, închegând o metaforă scenică expresivă, intersectată de simboluri și semne transparente, de o semantică înaltă. Chiar dacă ceea ce privim reprezintă mai puțin o *comedie filosofică*, fiind mai degrabă un *pamflet filosofic* (sintagma aparține regizorului), trebuie să admitem că lucrurile sunt bine gândite și decantate în retortele înscenării, de la structura globală, integratoare și până la detaliile complementare. Regizorul a ținut să reliefeze acele pasaje ale discursului dramaturgic ce corespund viziunii pamfletare. În consecință, spectacolul este alimentat permanent cu o sevă sarcastică, pe canale subterane, un sarcasm potențial ce se insinuează subtil și persistă ca un parfum discret. Nu lipsește nici unda satirică mai blândă, izbind pereții înțelegerii noastre, ricoșând iute în tâlcuri adânci; adie și o briză bonomă, jovial-umoristică, atenuată de efectul unor maxime-judecăți-sentințe, când tăioase, când serioș-șăgalnice. Fără a fi o creație de referință în bibliografia dramaturgului, piesa se impune prin construcția ingenioasă, dialogul alert, altitudine intelectuală și o elocvență bine susținută. Este interesant de subliniat ponderea scenică surprinzătoare pe care o acordă regizorul Bărbatului (*Gheorghe Doroftei*), care nu este o apariție oarecare, strict accidentală, nesemnificativă; insul este schițat dintr-un neașteptat unghi kafkian, clamându-și cu exasperare metafizică mica lui dramă

existențială. Am spune chiar că în creionarea personajului, regizorul a probat o râvnă supralicitantă. Dincolo de pitorescul exterior al scurtei apariții, Bărbatul rămâne un reper al reprezentației, o cheie posibilă pentru un evantai de înțelesuri ce ar fi rămas poate criptice. Un contur pregnant capătă de asemenea Ziarista, personaj realizat de *Elena Țuțulan*, în tonuri apăsate, cu știutele ițeli lascive, răs gâlgâit, cochetării frivole, unduiri ațățătoare – arsenalul de tradiție al seducătoarei. Gâsculița, aci prostuță, aci plăcut-cochetă, câștigă un plus de relief și expresivitate în cele mai bune momente, făcându-ne să regretăm pe cele de manierism factice și alinturi inutile. Benedict (*Simon Salcă*) are aerul unui aviator exotic ori al unui extraterestru aiurit, a cărui miopie accentuează buimăceala. Vorbirea repezită, masca senin-distrasă, călcatul în străchini, jucate apăsate, îi conferă personajului un pitoresc de mare haz.

Elementele scenografice dau contur ideilor, plasticizându-le, dându-le o materialitate pregnantă, sugestivă. Fundalul cu irizări azurii, camera de un alb imaculat (două personaje maculează acest spațiu: grosolanul Baldovin și tenebrosul Ghebală, prin intrări intempestive cu sfâșierea ușilor de hârtie), statuia misterioasă, sugerând înălțarea ideatică, bunele efecte de ecleraj din actul al doilea (povestea onirică), coloana sonoră, nuanțată și de bun gust – toate se corelează judicios și potențează tâlcurile piesei. Scenografia este semnată de *Adriana Raicu-Petre*, aflată cu acest spectacol într-un moment fast al carierei. Mai sunt – cum spuneam – și unele gratuități: sicriul purtat cu gravitate prin scenă (actul I) nu trimite la un înțeles explicit și complică inutil secvența; soluția cu trapa și cu Baldovin exercitând un fel de „dresaj” verbal asupra lui Ghebală s-a mai purtat; șocul rămâne exterior. În treacăt fie spus, la *Dumitru Solomon*, dialogul feroce dintre Ghebală și Tudor se consumă la telefon. Spectaculos este travestiul *Elenei Petrican* în Bladovin. Actrița a desenat cu aplomb silueta fizică și conturul caracterologic ale parvenitului grosolan, agresiv și infatuat, care intră vijelios, bate cu pumnul în masă, dă

lovituri directe (la propriu), amenință, proclamă principii generoase, exclamă demagogic, joacă o clipă farsa senilității și zahariselii (în cărucior), colindă scena cu un aer de potentat energetic, plescăie, se fandosește. Un întreg arsenal de mijloace expresive, de gesturi, atitudini și reacții specifice este pus la bătaie pentru a înfiera agresivitatea imundă și pernicioasă. Ghebală (*Constantin Petrican*) are rigidități obtuze și clamări demagogice înalte, de un bun efect artistic. Rolul filosofului Tudor Damian este interpretat de *Virgil Leahu*, cu exactitate și nuanțare, în tonuri calde, omenești și doar cu unele repeziri gestuale (mâna dreaptă cu degetul înainte – mod desuet de a avertiza ori de a reproșa). Actorul „prinde” foarte bine momentele de ușoară descumpănire ale eroului (în prima parte), ca și crispările ulterioare în dialogurile cu oscilanta Ștefania (*Dana Tomiță*). Temperat de astă dată, cu bune reușite de ton, dicție și mișcare – *Marcel Anghel* (Sever Albescu). Serafică, vibrantă și caldă – *Lily Popa-Alexiu* (Alexandra), personaj simbolic, aducând în scenă o undă de poezie și de romantism, exprimând aspirația pură către adevăr, frumos, absolut. Măști reușite compun *Ștefan Tivodaru* (Aristotel) și *Florin Predună* (Rousseau), plutind parcă peste lucruri, într-o mătăsoasă trecere. Păcat că e cam multă pudră aici! *Gabriel Constantinescu* (Diplomatul) are scorțoșenia personajului și un mod inimitabil de a cere aplauze asistenței scenice în secvența discursului de felicitare. *Tamara Ciociu* (Atena) fixează cu siguranță profilul fiicei independente, ușor cinice, în fond înțelegătoare și afectuoasă. *Marcel Brânzeiu* (Copilul lui Baldovin) a ținut să facă un personaj lălău și tâmp și a reușit.

1985

„*Omul care a văzut moartea*” de Victor Eftimiu

Aducerea dramaturgului Victor Eftimiu pe scena bârlădeană semnifică mai mult decât un simplu gest repertorial, argumentând implicit perenitatea creatorului, intrat după moarte într-un nemeritat con de umbră. *Omul care a văzut moartea* este un text încă viabil, seducător prin spirit și credibil ca document omenesc, de unde și opțiunea fără ezitare a regizorului *Cristian Nacu*. Ceea ce este neverosimil în text se estompează în bună măsură pe scenă, printr-un joc exact, strâns, fluent, persuasiv al interpreților și îndeosebi al excelentului aici *Simon Salcă*. Valoarea piesei (scrisă în trei zile, după mărturia francă a autorului) nu trebuie supralicitată, dar nici subestimată. Este exact ceea ce realizează directorul de scenă, alegând fericite cale de mijloc, evitând cu grijă extremele și... excesele în favoarea unei lecturi fidele și clare. Unda metafizică este ușoară ca o adiere, doar sugerând posibile seisme sufletești. Accentele ideatice se repartizează judicios, cu gradări necesare, suspens-uri oportune, dozări conforme, în linia bunei școli teatrale tradiționale, pe care nu ar trebui s-o hulim decât atunci când rezultatele finale sunt discutabile. Când nu cade în pitorescul facil, însuși jocul interpreților, mai exact al echipei, este cuceritor, exprimând un nivel de profesionalitate și o bună unitate în diversitate, ca să ne exprimăm dialectic. Spunând *echipă* avem în vedere atât factorul coagulant esențial - regizorul - cât și grupul actorilor -interpreți, inspirați, în vervă, devotați ideii de reprezentare accesibilă și riguroasă. Ceea ce face fiecare, cu mici excepții, fuzionează într-o structură, pe care, desigur, o putem judeca în moduri diferite, dar care există ca *structură*. S-ar putea vorbi despre un recital actoricesc *Simon Salcă* (Vagabondul), dacă n-am contrazice aserțiunea unității și structurii, în orice caz, protagonistul creează unul din rolurile sale de referință, în sistemul

estetic dat: piesă, regie, scenografie, restul echipei, ambianță scenică, sunet, lumini, asumându-și simpatetic personajul, cu înțelegere, intuiție, simț al nuanței, farmec omenesc. Vagabondul lui Simon Salcă nu este o fantoșă născută în împrejurări aleatorii ci un om viu, un catalizator pentru cei din jur, determinându-și cu luciditate destinul, modificând ecuația comportamentală a celorlalți, obligându-i să-l accepte și nu oricum ci într-o lumină favorabilă. Vagabondul este un filosof practic, nițel sceptic, nițel defetist dar nu mizantrop, îngăduindu-și clamări sublime ce ar fi sunat poate ridicol în gura altora dar nu în a lui. O reușită siluetă moral-comportamentală compune *Gheorghe Doroftei* (Farmacistul Leon), rece-distant, glacial-ceremonios, peripatetic, scorțos, de o rigiditate cam londoneză, dar de un cert relief expresiv. Farmacistul său e un tip care se ține minte. Se poate accepta și schița de portet fizic-sufletesc realizată de *Gabriel Constantinescu* (George), odrasla cam fără personalitate a farmacistului. Actorul execută în scenă un fel de balet mecanic, compus din fandări cochet efeminate, ușor caricaturale, ce nu frizează totuși ridicolul (ridicol, personajul s-ar fi volatilizat), vociferând retractil-prudent sub apăsarea autorității paterne. În fond, e un băiat bun, nedeprins cu greutățile vieții, dorind cu obstinație imberbă eliberarea de sub tutelă. Menționabil - rolul făcut de *Ștefan Tivodaru* (Alexandru Filimon), cu nuanțări juste și accente nimerite. În primele secvențe interpretul joacă un podgorean poate cam decrepit (ar trebui să fie mai viguros de vreme ce a fost în stare să salveze un om de la înec), un bunic edulcorat, căruia i se dă cu lingurița. Mai apoi actorul părăsește micile habitudini ale senectuții, devenind ceea ce este în fond: un proprietar energic, năzuind legitim la scaunul de primar. Au contribuții merituoase, deși ne-am fi așteptat la mai mult, *Valy Mihalache* (Raluca Filimon) și *Elena Țuțulan* (Alice) Echipa se mișcă într-un cadru voit de epocă, desuet, sugerând o opulență relativă și tihna patriarhală, semnat scenografic de *Adriana Raicu-Petre*. Dincolo de inegalitățile interpretării, de micile improvizatii

pentru galerie ca și de unele scăpări și inadvertențe, premiera bârlădeană are darul de a ține afișul și de a rămâne în memorie prin vagabondul iluminat.

1985

„*Fluturi de noapte*“ de Dinu Grigorescu

Premiera cu *Fluturi de noapte* s-a săvârșit în prezența autorului, a reputatului teatrolog Virgil Brădățeanu, a criticului *Dinu Kivu* și a *Anei Toboșaru*, secretara A.T.M. O, tempora!... *Dinu Grigorescu* (n. 4 iunie 1938, Ploiești) are certe disponibilități comice și o mare, o irepresibilă ușurință în a produce comicul de limbaj. Lumea personajelor sale, o lume locvace, amintind în chip izbitor de eroii abjecți ai lui Ion Băieșu (iată o posibilă filiație axiologică!), este lesne de recunoscut în unele specimene contemporane, în acei inși dubioși, corupți, imorali și amoral, acele lichele, rareori simpatice, achizitive și profitoare ce întunecă orizontul uman. Ușurința - ca să nu spunem facilitatea producerii umorului de limbaj (calambururi, jocuri de cuvinte, ambiguități, poncife “pe dos”, paradoxuri etc.) poate fi probată cu exemple de genul: “prezența absenților e obligatorie!”, “ambele trei exemplare”, “au fost convocați trei invitați”, “nu putem evita inevitabilul”, “lipsurile absentează”, “oamenii muncii sunt preocupați de preocupare”, “etica și eticheta”, “în deceniul cincinalului viitor”, “un băiat de zahăr ars”, “Ness-ul nu-i de nasul lui”, “între orele 7 sunt în ședință”, “fac infarct la inimă”, “apartamentul locuit e nelocuibil”, “complet incomplete”, “pereți nedrepti”, “nu exagera cu exagerările”, “am avut șansă la ghinion”, “parterul a fost predat la cheie fără cheie”, “nu citește lecturi solide”, “se pare că era o canalie de toată isprava”, “e închidere de lună, am venit să vă închid”, “copilul lui Elvis Prâslea” etc. , etc.

Dinu Grigorescu își va face cu adevărat un nume în teatru (premise există!) în clipa în care, schimbând miza problematică minoră a pieselor sale cu una pe măsură, renunțând la temele derizorii, va avea tăria să-și supravegheze strict limbajul dramatic, stilul și arhitectura textelor, pe care azi le reface cu obstinație, mereu și mereu, nemulțumit de fiecare variantă. Regizorul *Bogdan Ulmu* a citit piesa cu ochi critic, permițându-și anumite ajustări și schimbări, unele fericite, altele mai puțin, după opinia autorului. Sensul degradării umane transpare cu destulă limpezime în spectacolul bârlădean un spectacol onest, cursiv, agreabil, cu câteva secvențe notabile (vizionarea meciului, dansul, baletul "fluturilor de noapte"), în schimb, planul halucinant, gândit de dramaturg și socotit esențial pentru morala fabulei, se reliefează cu dificultăți ca și acea *caricaturizare a caricaturii* (omenești), de care vorbea într-un loc *Valentin Silvestru*. Alternând momente de profesionalism cu altele mai coborâte, verticalizând un text cu unele merite și cu multiple slăbiciuni, regizorul *Bogdan Ulmu* a tins către o farsă jovială cu final *în coadă de rândunică*, asumându-și cu temeritate și obligația structurării scenografice. O scenografie mai degrabă incomodă decât funcțională, interesantă prin sugestii potențiale, dar greoaie din unghiul folosirii imediate. Punctele tari ale montării rămân alternanțele rapide de planuri, centrele duble de interes și un ritm de joc adecvat. Tăietura verticală într-un tronson de bloc permite simultaneizări faptice, acțiuni alertă și solicită atenția neslăbită a spectatorului. Este dificil a decupa interpretări inspirate, în raport cu altele mai șterse, în cazul unui spectacol ce vibrează și palpită la intensități medii, ca să nu spunem că este cantonat iremediabil în registrul minor. Au evoluat: *Constantin Petrican* (Tronaru), *Marcel Anghel* (Muscă), *Virgil Leahu* (Vulpache), *Ștefan Tivodaru* (Vasilii), *Elena Petrican* (Julieta), *George Alexandru* (Donose), *Geta Cacevschi-Ulmu* (Mariana), *Dana Tomiță* (Elvira), *Simon Salcă* (Uscățelu), *Elena Țuțulan* (Olimpia), *Gheorghe Doroftei* (Stănică), *Gabriel Constantinescu*

(Bănică), *Tamara Constantinescu* (Bombonică), *Marcel Brânzeiu* (Doctorul).

1986

“Micii farisei” de *Dimitris Psatas*

Un spectacol voios, solar, senin ca o zi de vară, a realizat *Cristian Nacu* pe scena bârlădeană, cu o comedie boulevardieră spumoasă, în trei acte, semnată de *Dimitris Psatas*. Dramaturgul grec - notoriu în țara lui și nu numai acolo - a apelat la rețetarul de succes binecunoscut, împletind inextricabil o poveste veselă de dragoste *preconjugală* cu alta de dragoste *conjugală*, oarecum ofilită, și o alta extraconjugală ce nu apucă să se consume fiindcă intervine imprevizibilul sub forma unui ghiveci de flori ce cade la momentul oportun (inoportun!) în capul unui logodnic aiurit băiatul fiind punctul convergent al tuturor ghinioanelor posibile. Iată o piesă care - vorba unui om de meserie - se pune singură în scenă, butada voind să spună că există unele facilități de montare - grație textului sprinten, construit dibaci și cu spirit - și că succesul la public este ca și asigurat. Gluma nu exclude defel ideea travaliului regizoral și *Cristian Nacu* are toată îndreptățirea să vorbească, în principiu, despre căutări de soluții scenice convenabile, despre armonizarea jocului actoricesc (a nu se confunda cu aplatizarea!), asumarea datelor scenografice (semnatară *Adriana Raicu-Petre*), despre degajarea unui sens mai înalt, a unei idei educative. Aceasta există neîndoielnic în text și se regăsește și în spectacol, chiar dacă mai infuz, ca un refuz net al fariseismului din viața noastră, viață ce trebuie trăită desigur în demnitate și sinceritate. *Marcel Anghel* (Aristidis) are parte de o generoasă partitură, aceea a logodnicului aiurit - mucalit - sincer-lucid-dezinteresat-trăsnit-ingenuu-afectuos, actorul creionând un tip

și o mentalitate, cu aplomb, abnegație și dezinvoltură. Notele factice sunt mai puține aici, rolul facilitând și o mai largă desfășurare a mijloacelor expresive. Același dinamism scenic și aceeași dicție sacadată, bine știute definesc, în genere, jocul lui *Simon Salcă* (Delis). Foarte interesantă, de tot hazul - masca soțului zaharisit, cvasi-încornorat, propusă de *Virgil Leahu* (Menelaos), alternanță de semi-senilitate și trezire a lucidității, de răcnete vindicative și icneli de cățel lovit, compoziție subtilă, potențată și de o fizionomie mobilă, mereu expresivă. *Lily Popa-Alexiu* este logodnica sinceră (Mari), suportând cu docilitate sinuozitățile întâmplărilor, când trist retractilă, când expansivă. Elegantă, în sens artistic, *Valy Mihalache* (Lukia), în rolul - destul de ingrat ca pondere și semnificație - al soției președintelui amorezat. Primind în plin știrea despre soțu-i adulterin, actrița izbutește mai puțin în a sugera orgoliul rănit și durerea ascuțită. *Dana Tomiță* (Betti) evoluează cu multă siguranță și farmec în rolul amantei, pe de o parte interesate, pe de alta, prudente și în recul de teama consecințelor. Un cuplu vivace, plăcut și convingător formează *Tamara* și *Gabriel Constantinescu* (Mina și Mihalis). Un joc în creștere calitativă desfășoară *Florin Predună* (Tanasis). mai economicos, mai riguros, deloc redundant, cu bune rezolvări de accente, de dicție și de atitudine. Afectarea s-a mai estompat și partitura câștigă în naturalețe. Mai evoluează, cu rigidități dar cu alură comică, *Gheorghe Doroftei* (Proprietarul hotelului), *Elena Tuțulan* (Fiica proprietarului), jucând dezinvolt o găsculiță acră și antipatică, *Eudoxia Volbea* (Ana), cu unele accente apăsate, peste atribuțiile rolului. Scenografa *Adriana-Raicu-Petre* a conceput un decor în roz și bleu, cu panouri interșanjabile, subtil gândite pentru utilizări succesive, cu detalii de un realism decorativ, de bun gust, sugerând înlesnirea materială, luxul și luminozitatea meridională.

1986

„Îndrăgostiții de la nouă seara” de Adrian Dohotaru

Piesa dramaturgului Adrian Dohotaru are, într-un plan mai general, valoarea unei pledoarii persuasive pentru cinste, demnitate, luciditate, responsabilitate, *Îndrăgostiții de la nouă seara* sunt doi adolescenți cuminiți, studioși, rezonabili în tot ceea ce fac și gândesc, având un moment de cumpănă și de culpabilitate (o clipă de rătăcire pasageră), pe care îl depășesc, regăsindu-se sub semnul afecțiunii și al perspectivei luminoase în viață. Câteva potriviri dibace, de cert efect teatral, câteva întrebări ce-și așteaptă răspuns și-l capătă în cele din urmă, câteva schițe de portret caracterologic, un „dur” mai mult pitoresc decât periculos, clasicul happy-end și piesa este gata. Nițeluș redundantă, pe ici pe colo, nițeluș tezistă și dialectic-moralizatoare, de un maniheism previzibil și cam dulceag, piesa schițează câteva probleme, fără a le duce la ultimele consecințe. Pe alocuri, pare ruptă din viață, pentru ca în unele secvențe să ne indice soluția de „laborator” aplicată vieții. Totul este dozat cu grijă, fără excese într-o direcție sau alta; dramaturgul aspirând la performanța de a împăca toate contrariile posibile. În atari condiții obiective impuse de text, regizorul *Bogdan Ulmu* a ales calea citirii critice, a tăieturilor operaționale și funcționale, căutând să imprime materiei un spor de dramaticitate ideatică și poate de dinamism scenic. A reușit- credem noi așa încât precizarea din „Caietul –program” variantă scenică de *Bogdan Ulmu* - are o câtime de îndreptățire. Dramaturgul însuși, care a văzut spectacolul, mărturisea directorului de scenă satisfacția sa estetică și - paradoxal - sublinia certitudinea că-și „recunoaște” opera în pofida multiplelor ajustări. Ceea ce era de demonstrat!

Spectacolul distinge doi protagoniști: *Teodor Corban* (Radu) și *Lily Popa-Alexiu* (Ana). Tânărul actor joacă *băiatul bun*, cu exactitate și nuanțare și, când este cazul, cu energie virilă,

sugerând tandreți mătăsoase și fâstăceli feciorelnice. Dicția este bună și plastica corporală așijderea. Partenera are finețea știută a jocului și o vibrație plină de feminitate. Totul la ea este echilibrat și tandru, pe axa medie a sentimentalismului și nu ne-o putem închipui jucând despletit sau incoerent. Până și spaimile - câte sunt - au un ce rațional, temperat. Altfel spus, frica este jucată frumos și... cosmetic. *Ruxandra Petru* (Mama) are distincție, căutând tonuri vocale stinse și vătuirea afecțiunii. *Florin Predună* rotunjește totul, ca de obicei, într-un efort sisific de “parfumare” și “pudrare” a fiecărei silabe. În clasicismul francez, al perucilor parfumate și al reverențelor maiestuoase, ar fi făcut furori. Secolul XX rămâne - vai! - un secol al firescului. Lascivă, cum ne așteptam și se cuvenea - *Elena Țuțulan* (Colega). Au contribuții notabile *Marcel Anghel* (Ali și Studentul) și *Gabriel Constantinescu* (Omul în negru). Mai evoluează și nu trec cu totul neobservați: *Gheorghe Doroftei*, *Valy Mihalache*, *Vasile Mureșanu*, *Eudoxia Volbea*, *Tamara Constantinescu*, *Marcel Brânzeiu*, *Dana Tomiță*, *Doina Preda*, *Gabriel Derebei*, *Vasile Preda*. Scenografia poartă semnătura aceluiași *Bogdan Ulmu*, care face dovada unei tehnici regizorale mature și a unei îndemânări scenografice incontestabile.

1986

„Comedia zorilor“ de Mircea Ștefănescu

Scena bârlădeană a început anul teatral cu o comedie ușoară, datorată unui clasic al genului, *Mircea Ștefănescu*, una din acele comedii lesne digerabile, de care nu trebuie să ne ferim și de care nici nu trebuie să fim extaziați, abordabilă fără dificultăți, alertă, cursivă și deconectantă, chemată să întrească afișul unei stagiuni și să conteze în socotelile finale. De factură tinerească prin structură și scriitură, cu eroi adolescenți, senină și vivace, *Comedia zorilor* are drept temă dragostea, văzută prin prisma indeciziei,

timidității, tulburărilor sufletești ale inimilor tinere, propunându-ne un fel de joc al inocenței, ingenuității, îndoielilor și frământărilor inefabile. Tonalitatea majoră este optimistă, iar filosofia de viață de o simplitate cuceritoare: „Timpul vindecă totul!” Cei patru eroi (trei băieți și o fată) sunt de o locvacitate molipsitoare, discută mult despre dragoste, caută clarificări și certitudini. Fabula aproape că lipsește și singurele elemente „epice”, consumate la o petrecere, sunt tălmăcite retroactiv, întoarse pe toate fețele, înscrise într-o ordine convenabilă. Crispările dureroase țin o clipă și se volatilizează ca prin farmec: nimic nu întunecă pentru mult timp cerul iubirii, tinerețea renaște etern din propria-i cenușă, soarele urcă maiestuos la orizont, totul poate fi luat de la început. Creație de început a dramaturgului, piesa poartă patina timpului. În epocă a putut declanșa aprecierile binevoitoare ale unor condeie reputate, fapt explicabil prin jocul imprevizibil al reacțiilor de receptare față de o lucrare aflată la doi pași în timp și spațiu. În stilul său unic, mascând subtil spinul critic într-un buchet de trandafiri, *Perpessicius* nota: „text fluid, serpentin, joc de marionete adolescente, închizând în glume și paradoxe o filosofie de viață” (Caietul - program).

Cu aceste date, *Comedia zorilor* intră fatalmente în zona desuetudinii și doar o regie modernă și inspirată îi mai poate inocula „gerovitalul” viabilității. *Cristian Nacu* a citit textul cu circumspecție, căutând și provocând note grave în jocul adolescentin, avertizându-ne implicit că nu totul este o glumă; sub zâmbet trebuie să bănuim nu o dată cuta tristeții. Regizorul a modificat discret „statutul” fetei, conferindu-i un inefabil feminin pe care textul nu-l conținea. La *Mircea Ștefănescu*, Mami pleacă după cel bogat din precise rațiuni practice; la *Cristian Nacu* - o atare certitudine nu este exprimată, marcând un punct în favoarea „eternului feminin”. Directorul de scenă a valorizat inteligent însușirile sugestive ale scenografiei (*Adriana Raicu-Petre*), obiectele-semne ce sugerează epoca și un standard existențial.

Dirijați programatic, actorii caută notele gravității, înnegurând un text esențialmente senin. Anxietățile ni s-au părut fără rost, ca orice complicație superfluă. *Marcel Anghel* (Vlad), *Lily Popa-Alexiu* (Mami), *Teodor Corban* (Puiu) și *Marcel Brânzeiu* (Radu) joacă judicios și alert și, „uitând” indicațiile regizorale, se veselesc atât cât este nimerit și decent. Desfășurarea scenică rămâne agreabilă, frumos înfiorată spre final.

Spectacol cu și pentru tineri, *Comedia zorilor* trăiește în mintea noastră exact cât reprezentația.

1987

„Scaunul” de Tudor Popescu

Este nespus de greu să prinzi în scris vibrația inefabilă a unui spectacol, timbrul său unic, inconfundabil, pulsația vitală a actorilor în scenă, semantica subtilă a mișcărilor, impactul vizual produs de câmpul de senne al scenografiei, tâlcul luminii și al muzicii, caligrafia discretă ori somptuoasă a costumelor, tot acel halo esoteric plutind în scenă ca un abur evanescent. Este anevoie de prins în cuvinte tehnica îmbinării regizorale a acestor componente pentru a sugera un discurs coerent și a transmite sălii un mesaj limpezit. Cum poate fi captat și explicat ritmul unui spectacol? Iată reflecții prilejuite de premiera teatrului bârlădean cu „Scaunul” de Tudor Popescu, în regia lui *Bogdan Ulmu* și scenografia lui *Ioan Vânău*, spectacol ce întrunește multe din calitățile sugerate în rândurile de mai sus. Piesa lui *Tudor Popescu* este o meditație dramatică pe tema vieții, fericirii, morții, relației complexe dintre aparență și esență, propunând în subsidiar o cazuistică a culpabilității și remușcării în condiții date, o dezbatere, de substanță dialectică, privitor la prezent și mai ales la trecutul nu

foarte îndepărtat, cu o tipologie bine conturată, având - credem - valoare exponențială. Surpriza - dacă poate fi socotită surpriză - e de a descoperi un *Tudor Popescu* obsedantist (frumos neologism!), succedând în problemă unor autori de referință precum *Marin Preda*, *D.R. Popescu*, *Dinu Săraru* ș.a. Antiteza prezent - „obsedantul deceniu” este conturată explicit: exjudecătorul Avram a condamnat odinioară oameni pentru culpe imaginare (erau suficiente câteva declarații convergente, bine ticluite) și sentimentul de vinovăție a devenit pentru el apăsător. Astăzi, în alt climat politico-ideologic, delațiunea nu mai are nici un efect, etapa dogmatismului, a maniheismului proletcultist, a deciziilor arbitrare, a gravelor compromisuri morale a trecut. Sub învelișul comic piesa lui *Tudor Popescu* vibrează de mari întrebări grave, semnificând un proces ce-și clasează rând pe rând cazurile. Istoria nu se mai întoarce, a sosit un timp al demnității, al responsabilității civice, al hotărârilor fundamentale, oamenii nu mai sunt pionii capriciilor celor puternici, ai birocratismului alienant.

După experiențe flagrant inegale, având, în 1986, un pol mai înalt în *Noțiunea de fericire* și altul destul de jos, în *Mai în glumă, mai în serios*, regizorul *Bogdan Ulmu* și-a regăsit cadența, justificată și reclamată de profesionalitatea sa, montând un spectacol în genere unitar și convingător sub raport stilistic. Ca un dirijor atent simultan la întreg și la detalii, el și-a compus și orchestrat partitura regizorală cu rigoare și exigență. Refuzând condiția comică a piesei, a tratat-o în registrul grav, năzuind să transmită spectatorului nu doar substanța ei denotativă cât mai ales cea conotativă, organizând cu pricepere planurile de joc, subliniind cu dibăcie centrul de interes, fixând accentele necesare. Lipsită de dramaticitate exterioară, piesa se întemeiază pe tensiuni lăuntrice, eliberate în dezbaterea scenică și retransmise sălii cu o acuitate sporită. Fidel concepției asupra spectacolului, bine cristalizate de la început, regizorul asigură prin multiple mijloace cota de implicare a spectatorului, făcut pârtaș, martor, judecător, partener de joc. Nu

este o implicare factice, ci una credibilă, sugerată discret de rostiri la rampă concomitent cu aprinderea luminilor în sală - apel franc la angajare civică, participare, mărturisire. Vizualizarea (cu unele excese ce împing câteodată lucrurile spre pleonasm) nu contează pe metaforizări forțate ci pe sugestive materializări ale ideilor, pe fine inserții conotative.

Un aspect interesant al montării îl reprezintă neîndoielnic modul în care regizorul a gândit rostul lăutarului și mărturisim regretul că rezolvarea este numai pe jumătate satisfăcătoare. În textul dramatic, lăutarul reprezintă vocea unui comentator neutru, a unui raisonneur, a unui filosof sui-generis, care cântă... cântece de lume, de viață și de moarte, stabilind relații surprinzător de exacte cu situațiile ce se consumă în sfera tramei. Lăutarul nu se vede și soluția dramaturgului s-ar fi convenit respectată. *Bogdan Ulmu* supralicitează rolul, aplicând lăutarului său o mască de mim - ceea ce este judicios gândit, acordându-se cu impersonalizarea personajului, în schimb, îl pune să se miște prin scenă, ba chiar să străbată sala, conferindu-i deci o pondere ce ni se pare disproporționată. Și pentru ca inadvertența să se adâncească lăutarul cântă și se acompaniază la chitară, devenind un prea comun folkist, pe alocuri redundant, de o moliciune vocală adormitoare. Ar fi fost de preferat banda magnetică, mai conformă stilului reprezentației și intențiilor de colorare brechtiană ale regizorului.

În acord cu gândul directorului de scenă, actorii s-au străduit să intre în personajele asumate și, mai ales, să gândească în scenă, să compună firi, caractere, temperamente, să sugereze atitudini în fața vieții, să trăiască o gamă largă de simțăminte, de la tandrețe la ură, de la abjecție la generozitate, de la frică la bucurie, de la anxietate la optimism. Interpreții bârlădeni, confrunțați aici nu cu bagatele ci cu partituri mai adânci, au tins mereu spre armonizarea jocului scenic, comunicând adesea pe axe potrivite, sugerând cu exactitate încordări, zbateri, interogații, nemulțumiri, clarificări. Dacă lăutarul rămâne până una-alta o stridentă, ceilalți se

înscriu într-un perimetru strict controlat, cu reușite certe, chiar dacă și cu inegalități și cu momente vidate de sens.

Constantin Petrican (Tudor) transmite cu aplomb și energie virilă ceva din spiritul franc, neezitant al muncitorului care n-a acceptat niciodată compromisul și a aderat din prima clipă la principii morale: adevăr, dreptate, cinste, intransigență, omenie. Demersul său este câteodată pândit de retorism și uscăciune. Bune momente de teatru realizează *Simon Salcă* (Onira) în rolul „filosofului” sceptic și dezabuzat, *Zaharia Volbea* (Avram), întruchipând judecătorul culpabil, potopit de remușcări, *Virgil Leahu* (Sandu), delatorul obtuz, fals intransigent, *Ruxandra Petru* (Zamfira), exactă, nuanțată, expresivă în tot ceea ce face, de o vibrație reținută ce emoționează, *Ștefan Tivodaru* (Blanda), cu blândeți mătăsoase și inflexiuni demne, *Gabriel Constantinescu* (Groz), aspru-cinic și dur-scrâșnit în rolul fostului sergent, al fostului autopsier și al actualului emițător de sentințe cavernos - terifiante și prăpăstioase precum și *Florin Predună* (Dima), care schițează un procuror rectiliniu, demn și eficace. *Geta Cacevschi-Ulmu* (Irina) și *Valy Mihalache* (Mina) alternează secvențele pline cu altele împrăștiate de substanță omenească, mimând câteodată trăirea autentică.

În pofida unor neîmpliniri și a unor soluții discutabile, „Scaunul” are toate atuurile unui spectacol important al stagiunii.

1987

„Intrigă și iubire” de Friedrich Schiller

Se cuvine salutată opțiunea repertorială a Teatrului „Victor Ion Popa”, o opțiune întemeiată axiologic, ce exprimă un mai vechi gând ambițios al instituției. O capodoperă a literaturii universale naște întotdeauna prudență și provoacă inhibiții multiple.

Încercările de montare sunt circumspecte și unul din motive se referă la raportul dintre piesa prestigioasă, clasicizată prin manualul școlar și spiritul modern. Ce anume caută cititorul și spectatorul de azi în textul schillerian, în spectacolul întemeiat pe acesta? Prin ce „grilă” poate fi citit Schiller pentru a interesa și a tulbura conștiința contemporană? Ce șanse are regizorul de a edifica un spectacol coerent, de o lungime rezonabilă, apt să reverbereze în spațiile largi ale sufletului? Simpla restituire conștiincioasă, deferentă, nu poate fi justificată dintr-o perspectivă mai înaltă. Nici modernizarea forțată, ce devine factice și pernicioasă prin grimasă aculturală, nu reprezintă o cale nimerită. Un just echilibru între exegeză scenică riguroasă și îndrăznelile creatoare înseamnă mai mult decât unilateralitatea și exclusivismul, întotdeauna păgubitoare. Regizorul *Cristian Nacu* n-a fost scutit de îndoieli, de frământări, de căutări și întrebări dilematice. Cum poate fi citit Schiller azi? Aparent lejeră, descifrarea regizorală este în realitate presărată cu obstacole și unul din riscuri e de a cădea la un pol sau la celălalt și să rezulte fie o montare tern-tradițională, anodină, cu fidelități desuete, tirade romantice și clamări grandilocvente, fie o montare presărată cu ghidușii, gaguri ieftine, „cârlige”, complicități cu sala, joc în doi peri etc. *Cristian Nacu* a optat pentru un spectacol concentrat (trei ore), renunțând la pasajele ce i s-au părut redundante din unghiul sensibilității actuale. Împuținat din start, spectacolul are calități multiple, dar și dizarmonii evidente în planul registrului dramatic și al accentelor. Plafonul, solid și somptuos, cu figuri-cariatide pe margini (decoruri *Ioan Olaru*), elegant și de bun gust, are dublă funcționalitate: delimitează spațiul de joc și în final coboară lent peste trupurile nefericiților îndrăgostiți *Ferdinand* și *Luise*, metamorfozându-se idee de efect într-un monument funerar. Simbolistica este străvezie, sistemul opresiv strivește destine, istoria apasă implacabil individualitățile și doar geana de lumină de la orizont anunță alte vremuri. Plasticitatea este remarcabilă, potențând un demers regizoral prudent-retractil; intriga politică,

tirania absolutistă frâng vieți tinere; dragostea nu are sorți de izbândă în lupta cu *Marele Mecanism*, spre a-l invoca pe Jan Kott. Fericirea protagoniștilor se „împlinește”, ca la Shakespeare, într-un dilematic și ipotetic „dincolo”. Atare sugestii transpar în spectacolul bârlădean, un spectacol gândit cu rigoare și simț al proporțiilor, în structura căruia rămân discutabile sentimentalismul unor scene, tonalitatea *melo*, edulcorarea unor confruntări. Învolverările sufletești scad câteodată la dimensiunile lamentației modice, tensiunea se mai pierde, încrucișările aprige de replici iau aspectul unor gâlcevi fără combustie internă, un duh maniheist împarte prea net pe *bunii* în *buni* și pe *răii* în *răi*. Tabloul înfruntării dintre lady Milford și Luise - cele două femei își dispută același bărbat și sunt sfâșiate lăuntric de forțe contrare (mândrie rănită, orgoliu, tentația renunțării) capătă accentele unei dispute casnice, mult prea mărunte în raport cu miza morală aflată în joc. Tragedia (fie ea și *burgheză*, cum a denumit-o Schiller însuși) trece în dramă modică, în conflict de budoar, în melodramă, pierzându-și suflul avântat. Momentele izbutite ne emoționează și depun mărturie pentru profesionalismul trupei, rigoarea regizorală, expresivitatea scenografiei și a costumelor (*Elena Timonu*).

Constantin Petrican (Președintele Von Walter) își structurează personajul cu simț al măsurii și inteligență, în tușe apăsate, energice. Autoritatea paternă intolerantă, inflexibilă, este jucată cu o bună stăpânire a mijloacelor expresive și o valorizare dibace a posibilităților vocale. Notele de retorism gol, de patetism „făcut” se aud rar și pot fi socotite accidentale. Paradoxal, mai numeroase sunt tonalitățile factice la *Teodor Corban* (Ferdinand). Actorul se străduiește mereu să evite declamația și stilul grandilocvent (mult atenuate la Schiller însuși în raport cu *Hoții*), caută firescul, rostește replicile alb, dar adesea se precipită (hiba multor actori tineri) și textul devine neinteligibil. Partitura, cu multiple dificultăți, l-a obligat la un efort considerabil și i-a decis în ultimă instanță inegalitățile. Meritorie rămâne strădania de a împăca

antinomiile inerente: vocea dragostei cu luciditatea logodnicului care se știe înșelat. Nici partenera sa, *Lily Popa-Alexiu* (Luise) n-a depășit integral capcanele sentimentalismului sugerat ori explicit, înscriindu-se în tonalitatea *melo*. Inteligența nativă, intuiția, simțul artistic au ajutat-o totuși să evite obstacolele retoricii vide și să vibreze cu autenticitate. Admirabil își creionează personajul *George Alexandru* (Wurm). După *Florin Călinescu și Marian Râlea*, talente remarcabile trecute din păcate meteoric prin teatrul bârlădean, *George Alexandru* este a treia mare promisiune actricească din ultimii ani pentru scena locală.

Jocul său are câteva atribute definitorii: exactitate, economicitate, rigoare, acuratețe, cinism conținut bine sugerat, subtilități sugestive (delatorul versat), „explozii” verbale iminente, inteligent reprimare, răceală onctuoasă. *Ștefan Tivodaru* (Miller) contează pe moliciunile senectuții pentru a creiona un muzicant demn, civilizat, cu rare izbucniri temperamentale, susținute cu o ușoară doză de afectare „pudrată” Credibile postura caracterologică și silueta soției lui Miller, propuse de *Elena Petrican*. *Dana Tomiță* (Lady Milford) a „decalibrat” oarecum personajul, schițând o curtezană mult prea blândă, a cărei trufie s-a topit la flacăra unui sentimentalism cam mărunț. Sigur, Schiller a inclus-o la *pozitivi*, din motive cunoscute de istoria literară, dar personajul nu este liniar ci complex: are izbucniri aprige, orgoliu, demnitate, simțul rangului; manevrele ei pentru a-l obține pe Ferdinand au o subtilitate diabolică și nu concordă cu „dulceața”, politețea caldă și vibrația potolită realizate de actriță. *Virgil Leahu* (Von Kalb) este decorativ, efeminat inconsistent. Actorul a greșit făcându-l și ridicol ceea ce naște cel puțin o inadvertență importantă: Luise este obligată să-i scrie tocmai lui o epistolă (falsă) de amor; or, prezumtivul amant este aproape o paiață și motivația (ipotetică) rămâne suspendată. *Marcel Anghel* în rolul anonim al unui ușier-santină, are rigidități și automatisme de ofițer prusac, foarte sugestive în context. Au mai evoluat - fără pondere - *Tamara*

„Căsătoria” de N. V. Gogol

Ciudată și paradoxală această piesă a genialului rus! Subintitulată „O întâmplare cu totul neverosimilă în două acte”, „Căsătoria” a suportat tratamentul aspru al unei părți a criticii timpului, fiind socotită irelevantă pentru creația dramaturgului, lipsită de acțiune, de analiză psihologică, de caractere; o „piesuță” trecută cu vederea ori expedită în grabă de nu puțini comentatori de mai târziu. Ne întrebăm astăzi: Ce poate să însemne ezitarea atât de adâncă în fața căsătoriei a funcționarului de gradul al 7-lea Podkolesin? Reacție stranie din perspectiva normalității. Ce tâlc profund poate avea dispariția intempestivă a eroului nostru, care „se volatilizează” pur și simplu pe fereastră în ultima clipă, sustrăgându-se dulcelui jug matrimonial? Lucrurile rămân într-o derutantă ambiguitate și abia ne încumetăm să privim întâmplarea printr-o grilă freudiană. Gogol însuși, dacă ar fi cunoscut psihanaliza, probabil că ar fi respins cu vehemență o atare riscantă aventură exegetică. Cert este că un mister impenetrabil stăruie asupra finalului „Căsătoriei”, fiindcă, altminteri, e greu de admis că faptele trebuie considerate în litera lor. Suprafața „evenimentelor” este înșelătoare și e prea lesnicios și prea comod să crezi în caracterul lor explicit și indubitabil. Ce complex tulburător marchează oare destinul terestrului Podkolesin? Cum poate fi tălmăcită reacția banalului, insignifiantului personaj? Ca inapetență matrimonială structurală? Ca deficit afectiv de ordin obiectiv? Ca expresia unui nemăsurat orgoliu tradus în atitudini imprevizibile? Ca formă subtilă de autoapărare? Greu de optat. Nu puțini au fost regizorii care au capotat montând plat „Căsătoria”, accentuând

unilateral elementul de critică socială, ori satirizând moravuri revoluate, parodiind cu bună știință, ori caricaturizând uneori până la desfigurare. Gogol este un creator de profundă originalitate și fiecare perspectivă exegetică ori spectaculară poate avea îndreptățirea sa. Am sublinia însă necesitatea unei atitudini creatoare în fața textului gogolian, care pierde enorm prin aplatizare scenică, prin împuținare procustiană. O judicioasă și foarte interesantă lectură regizorală creatoare efectuează *Bogdan Ulmu*, exeget pertinent al creației gogoliene, în speță al „Căsătoriei”, piesă descifrată cu subtilitate și aplicație în cartea sa intitulată neutrul „Caiete de regie” Ambițios, năzuind să realizeze nu o simplă lectură, ci o adaptare după Gogol, *Bogdan Ulmu* a efectuat o serie de operații importante. Prima se referă la tratamentul aplicat onomasticii gogoliene. Regizorul a recurs nu la numele-poreclă rusești, ci a tratat liber sensul acestora, transferându-le pe sol lingvistic românesc și adăugându-le, pentru culoare, terminații de sugestie slavă. Bunăoară, Iaișnița, nume care înseamnă în rusește *jumări*, a devenit la *Bogdan Ulmu*, Omletov. Procedul are și rațiuni comice bine determinate, amintind de rostul onomasticii caragialiene. Regizorul, după propriile-i mărturisiri, a „contemporaneizat” cu prudență, în limite rezonabile, limbajul personajelor, conferindu-i o elevație pe care n-o avea în textul de referință. Banalul Podkolesin a fost scos de sub mantia (mantaua?) rațiunii și plasat într-un vag spațiu oniric-psihanalitic, unde întrebările elementare primesc răspunsuri dintre cele mai insolite și unde nimic nu este sigur și indubitabil, înseși contururile lucrurilor fiind tremurătoare și îndoielnice. Regizorul a gândit și conceput o *comedie tragică*, organizând componentele spectaculare în funcție de acest reper. Pretendenții la mâna Agafiei Tihonovna sunt întâmpinați printr-un intermezzo muzical-coregrafic de sugestie rusească, ușurel hazliu. Omletov este construit integral pe un anumit tipar slav. Spectacolul se edifică simetric: începe cu visul obsesiv (freudian?) al lui Podkolesin despre o aburoasă și pură mireasă și

sfârșește (de data aceasta fără haloul oniric) cu dispariția în neant a unei mirese debusolate, alienate, copleșită de o tristețe meta-fizică. Realismul fantastic, faimos în proza gogoliană, este fin sugerat de spectacolul bârlădean, un spectacol de certă expresivitate ideatică și plastică, mai tern la început, inegal pe traseu, frumos caligrafiat și convingător în cele din urmă. Sigur că în atari coordonate estetice, termenul de *adaptare după Gogol* se relativizează și mult mai exact s-ar putea vorbi de o viziune regizorală curajoasă, ce tinde mereu să depășească litera textului și să potențeze sensurile unei piese zgârcite în sugestii și conotații. Semantic vorbind, spectacolul lui *Bogdan Ulmu* are o vibrație inefabilă și ne transportă în metafizic: pretenții la mâna Agafiei Tihonovna își clamează neputința matrimonială într-un chip special. Nu e aici o tristețe terestră, o mahnire modică ci o exasperare existențială... kafkiană, ca un strigăt sugrumat de durere, surdinizat de rezistența insurmontabilă a destinului. Directorul de scenă a conlucrat fericit cu scenografa *Marfa Axenti*, concepând o structură regizoral-scenografică nu atât interesantă cât expresivă și gogoliană în intenții: falduri albe, închipuind ziduri inexpugnabile, cupole proiectate pe un cer incert, sugerând poate un destin imanent și, în planul doi, în centru, buclucașa fereastră ce nu dă spre o stradă concretă și palpabilă ci spre neant. Podkolesin nu fuge ci dispăre; el străbate fereastra ca și cum ar intra într-o oglindă cu ape adânci ce duc spre tărâmul celălalt. Îndrăzneala regizorală este detectabilă și la nivelul distribuției. Arina Panteleimonovna este jucată în travesti, cu destulă precizie și pitoresc, de *Ștefan Tivodaru*, care întruchipează o mătușă mătăsoasă și blândă. *Elena Petrican* (Agafia Tihonovna) joacă admirabil rolul fetei de măritat, trecând cu rapiditate de la reacția tăioasă la ochiada șăgalnică, de la replica sarcastică la vorba tandră, alintându-se cu șarm și dezinvoltură, sugerând, la momentul potrivit, panica, nerăbdarea fetei curtate, impasul verbal, ușoara stânjenală, prăbușirea sufletească finală, în vidul unei existențe inutile. Podkolesin și Kocikariov sunt gândiți și construiți în

tandem, pe antinomii când puternice, când discrete, de Virgil Leahu și Teodor Corban. Primul - cu buimăceli și revelații pitorești, cu interogații patetice și gestică precipitată, într-un continuu efort de limpezire a nedumeririlor și a raporturilor cu ceilalți. Proiectul de rol este interesant și e păcat că nu are „carnația” și pregnanța care să-i confere atributul de rol de referință. Cel de-al doilea, Teodor Corban, concepe un prieten colțuros, dur, fanatizat în ideea căsătoriei cu orice chip, ale cărui mijloace de persuasiune nu sunt vorba blândă și pilda înțeleaptă, ci smucitura brutală, strigătura energetică, acroșarea, îmbrâncirea pentru ca timidul și dubitativul pretendent să se înduplece. Evident, partitura se poate admite, cu atât mai mult cu cât într-o secvență semnificativă, la rampă, eroul își motivează actele printr-o opțiune de ordin etic și omenesc. Din trio-ul pretendenților grotești, *Iaișnița-Omletov* (Marcel Anghel), *Anucikin-Nepoțelski* (Gabriel Constantinescu) și *Jevakin-Rumegocikin* (Simon Salcă), primul se distinge printr-o interpretare mai apăsată și un contur convingător. Actorul întruchipează nu un șters funcționar de administrație ci un „mujic” mătăhălos, greoi, cu o poftă de mâncare pantagruelică, cu o judecată practică în aprecierea șanselor matrimoniale, care numără tot și socotește tot, fundamental opac la finețurile și dulcile tertipuri ale pețitului și dragostei. Se reține momentul când cei trei „se topesc” în masa spectatorilor (intrarea în anonimat), când *Iaișnița-Omletov-Marcel Anghel* exprimă adâncă lui nedumerire și mica lui exasperare după atâtea eșecuri ale pețirii. *Căsătoria* se micșorează aici până la rostul unui simplu pretext scenic, permițând regizorului să exprime o interogație ce trece dincolo de cuvinte, în absurdul existenței. Nu întâmplător am amintit de o posibilă conexiune cu literatura kafkiană: datul implacabil strivește individul. Cum se poate explica eșecul? Pur și simplu, nu se poate explica!

Dacă *Anucikin-Nepoțelski-Gabriel Constantinescu* este preponderent caricatural și hazos, *Jevakin-Rumegocikin-Simon Salcă* are sobrietatea seacă a marinarului, o rigiditate de tip cazon și

un mod inimitabil de a debita „prăpăstii” Mai evoluează: *Geta Cacevschi-Ulmu* (Fiokla Ivanovna), o pețitoare energică, vitală și arțăgoasă, *Tamara Constantinescu* (Duniașka), *Marcel Brânzeiu* (Stepan), care schițează un servitor tâmp, molâu, mahmur, împleticit, acru, plictisit, târându-și lenea funciară prin scenă ca pe o imensă povară. Spectacol patetic până la pragul *melo*, liric, comic, grotesc, satiric, burlesc, de o veselie tristă și de o tristețe veselă, „Căsătoria” certifică măiestria regizorală a lui *Bogdan Ulmu* și înscrie în letopisețul inegal și contradictoriu al teatrului bârlădean un moment fast.

1987

“Piatră la rinichi” de Paul Everac

Paul Everac reappare pe afișul bârlădean după exact 15 ani, montarea cu *Cititorul de contor* datând din 1973. Mai înainte de această dată, în 1967, s-a jucat piesa *Patimi* a aceluiași. Toate cele trei înscenări (avem în vedere și *Piatra la rinichi*) - fapt semnificativ - poartă semnătura regizorală a veteranului *Cristian Nacu*, a cărui consecvență se cuvine subliniată mai ales că predilecția sa pentru dramaturgia de actualitate nu este accidentală ci face parte dintr-un program regizoral bine chibzuit.

Critica s-a pronunțat ritos de mai mulți ani: Paul Everac este un moralist adevăr la îndemână pentru cititorii literaturii sale dramatice, în miezul căreia sălășluiește un observator sagace al socialului. Autorul scrutează malformațiile sociale de tot felul, ia aminte la ecuația sufletească a eroilor săi, urmărindu-le zbuciumul, meandrele, iluminările. Sunt evitate cu dibăcie dihotomiile maniheiste, polarizările răspicate și naive (pâinea cea de toate zilele a esteticii proletcultiste), greu credibile pentru cititorul și spectatorul contemporan. Perspectiva asupra faptelor, actelor și

întâmplărilor este una lucidă, demistificatoare. Atari calități sunt vizibile și în *Piatră la rinichi*, deși autorul n-a reușit să evite schematismul. Un angrenaj birocratic este perturbat de o ipotetică și simbolică boală de rinichi, echivalentul unui veritabil deus-ex-machina. Urechiatu se metamorfozează spectaculos. Funcționarul insignifiant, victima sigură a tiraniei directoriale și a conjurației celorlalți, lansează un veto vehement, demască, incriminează, veștejește ilegalități, lașități, frazeologia demagogică, nepotismul. Schema este desigur transparentă, impunând luciditate și circumspecție. Structura se fisurează și aici discret, ceea ce nu ne împiedică să relevăm vioiciunea dialogului, vivacitatea replicilor, scânteierea câte unui calambur, sprintencala unei poante. Admițând convenția rezolvării conflictului, nu ne sfiim să observăm transparența onomasticii (lecția este caragialiană), cu rost caracterizant și intenția caricaturizării: Farfuz, Hărăbaie, Strungă, Scurtuleț, Peșcheșanu, Plăcintă, Costiță etc. Fără să aibă o portanță ideatică deosebită, piesa place, amuză și binedispune. Probabil că mai mult nici autorul nu și-a propus.

Având un temei rezonabil în text, regizorul *Cristian Nacu* s-a arătat preocupat mai ales de o justă calibrare a acestuia la disponibilitățile echipei actoricești, de adecvarea partiturilor la interpreți, efort notabil, nescutit de concesii și ezitări. Concesiile se referă, desigur, la distribuție, respectiv, la numărul cam mare de actori corp-ansamblu, stimabili dar departe încă de cerințele marii arte. Soluția adoptată prin forța împrejurărilor naște și un paradox, evitabil în fond. *Elena Petrican*, actriță eminentă, de mare experiență și vigoare expresivă, are o singură secvență de joc, strict episodică. Îngăduitor peste marginile admise, regizorul a operat în scenă cu mână laxă, permițând actorilor să lucreze liber, prea liber, după inspirația și exigența fiecăruia. Efectul este derutant: registre, modalități, soluții, gesturi, tonalități diverse se amestecă, se întretaie, se ciocnesc, lăsând impresia de pestriț și dezordonat. Montarea pare un mozaic, un mic bazar... uman, colorat și

inconsistent. O anume rigoare impune jocul lui *Simon Salcă* (Directorul Farfuz), bizuit pe firescul replicii, coerența gesticii și a ticurilor semnificative (sunt sugestive îtelile cocoșești). O cizelată secvență a ofensivei erotice schițează *Elena Țuțulan* (Geta Plăcintă), încheiată din păcate în chip demonstrativ, cu legănarea ostentativă a șoldurilor. Soluția exterioară - nu prinde. *Marcel Anghel* (Virgil Urechiatu) s-a străduit mult să acopere silueta personajului și mai ales să sublinieze trecerea acestuia de la abulia inițială la vehemența demascatoare din partea a doua. Ciudat este că în pofida unui efort considerabil (având și rolul cel mai întins), personajul nu se încheagă, nu capătă corporalitatea dorită, rămâne o fantoșă animată de bune intenții. Acel *ah* repetat, reflex al durerii lăuntrice, este micuț ca sens teatral și devine umoristic în cele din urmă. Ceilalți interpreți parodiază ori caricaturizează mai intens sau mai discret, se agită mult, umblă de colo - colo, conversează pe tonuri diverse și dau, cu anevoință, iluzia vieții. Câteodată parodia este ridicată la pătrat prin șarja voluntară a actorului, ce se suprapune parodiei personajului. Nici cadrul scenografic (semnatar *Ioan Olaru*), strict funcțional (minus scărițele cam incomode) nu potențează înțelesurile spectacolului comic și devine un argument plastic inert, care nu exprimă ci tace, stopându-și virtualitățile. În celelalte roluri: *Ștefan Tivodaru* (Administratorul Hărăbaie), *Virgil Leahu* (Președintele Strungă), *Florin Predună* (Doctorul Ranchiș), *Gabriel Constantinescu* (Responsabilul Dăicuțoiu), *Vasile Preda* (Picolul Scurtuleț), *Marcel Brânzeiu* (Funcționarul Peșcheșanu), *Zaharia Volbea* (Contabilul Roșcovă), *Geta Cacevschi* (Camelia Străcșineanu), *Valy Mihalache* (Contabila Mardare), *Diana Pascal* (Sora medicală), *Tamara Constantinescu* (Secretara Pica), *Ruxandra Petru* (Funcționara Costiță), *Dana Tomiță* (Doctor Odobacă), *Elena Petrican* (Secretarul).

1988

“Dulcile, amare bucurii” de Dina Cocea

Dina Cocea, actriță binecunoscută, ambiționează să-și definească și un profil dramaturgic. În ultimii ani am asistat la tentativa de închegare a unei bibliografii teatrale, pigmentată de ambiția de a-și cristaliza un stil. Câteva titluri au apărut deja, în ultimul lustru, pe afișele unor teatre din România: *Familia*, piesă înscenată la Ploiești și Sfântu Gheorghe, *Paralela 40* - la Timișoara, *Ana-Lia* - la Timișoara, Cluj-Napoca și Teatrul Foarte Mic; *Dulcile, amare bucurii* la Ploiești și Galați și, acum, la Teatrul “Victor Ion Popa” din Bârlad.

Un titlu cvasi-oximoronic (bucurii dulci-amare) ne transportă în universul familiei, universul predilect al autoarei făcându-ne părtași la întâmplări mai mari sau mai mărunte, la câteva de-a dreptul benigne, având o semnificație artistică modică, desigur emoționante dacă le privim din unghiul existenței imediate. Actele eroilor au acea moderație securizantă ce le face previzibile și liniștitoare. Mama, tatăl, cei patru copii, un ginere și un logodnic evoluează pe axele unui comportament *comme il faut*, cu inerentele mici neînțelegeri, asperități, reproșuri, lașități, gâlcevi orgolioase, incomprehensiuni caduce și împăcări afectuoase. Dar mariajul insolit al energicei bunici iese din serie. Autoarea are însă grijă să rezolve intempestiva plecare a bunicii și nepoatei într-o inospitalieră, chipurile, Suedie printr-o artificioasă manevră gen *deus-ex-machina*, soldată, desigur, cu întoarcerea culpabililor și cu un happy-end... familial. “Rătăcițele” își recunosc greșelile, vidul casnic se umple cu suflete, viața curge inexorabil înainte. Un strat discret de praf tinde să se așeze peste sensurile acestei piese datate.

Carența dramaticității se compensează prin tema generoasă, dialogul viu, însuflețit, firescul dezbaterilor casnice, credibilitatea ecuației părinți-copii. Dacă pentru unele atitudini, fapte și întâmplări ale personajelor lipsesc motivațiile psihologice mai

adânci, piesa răscumpără acest deficit printr-o alternare judicioasă și plauzibilă a planurilor, a accentelor principale, potențate de o regie discretă și eficăce. *Bogdan Ulmu* a optat pentru „o narațiune” scenică fluentă, coerentă, expresivă, în care fiecare detaliu își are rostul său numai în structura întregului și în care relaționările năzuiesc să elimine aleatoriul și nesemnificativul. Restituind scenic textul, regizorul și-a exprimat înclinațiile... auctoriale (vizibile altădată), afirmându-și prezența cu parcimonie și doar când a fost absolută nevoie. În același sens al integrării discrete a fost gândită și scenografia (semnatar prof. *Ioan Vânău*), ale cărei potențe plastice funcționează la nivelul sugestiei, aluziei cromatice și tonalităților estompate. Adecvarea scenografic-regizorală ni s-a părut indiscutabilă (să nu uităm că autoarea și-a intitulat piesa *comedie lirică*), deși nu se pot nega scăderile de tensiune dramatică, micile sincope și secvențe de vid scenic. *Elena Petrican* (Florica Busuioc) a apăsă pe latura sentimentală a personajului, conturând o mamă afectuoasă, pasionată, matern-posesivă, uneori, copleșită de o tristețe iremediabilă, alteori o făptură frământată neliniștită, prizoniera dragostei pentru copii. Fraza definitorie pentru ea este următoarea: „Oare n-o să ne putem elibera de amintiri niciodată?” *Virgil Leahu* (Mircea Busuioc) trasează liniile sumare de portret ale unui ziarist cam zaharisit și abulic, în prima parte, mai ferm și consistent în cea de-a doua parte, un *pater-familias* bonom, tolerant și complice-inocent al propriilor copii. O propunere interesantă de rol face *Eudoxia Volbea*, bunica aprigă și ușor cinică, o hedonistă târzie, spășită după experiența străinătății, care alternează cu pricepere duritățile femeii experimentate și pățite cu blândețea decanei de vârstă. Intrările falnice, franchețea limbajului, dialogul fără eufemisme și fără menajamente întregesc un registru expresiv convingător. Notele false sunt puține și necaracterizante. Au contribuții exacte, conforme, pe partituri fără întindere, *Dana Tomiță* (Mirela Davila), *Marcel Anghel* (Sandu Busuioc), *Lily Popa-Alexiu* (Lilica Busuioc), *Ștefan Tivodaru* (Dragoș Busuioc) - un

derutant Moș Gerilă (ideea regizorului!), care edulcorează finalul până la siropos. *Petre Boroșoiu* (Johny Davila) creionează excelent un soț hirsut, impasibil, cinic și imperturbabil. Cei mai tineri interpreți, *Florin Dumitrașcu* (Ion Stănoiu), logodnicul timid și complexat, *Diana Pascal* (Nineta Busuioc), tânăra soție decorativă, se integrează jocului echipei fără discrepanțe și nesincronizări.

Spectacol luminos, agreabil și tandru, *Dulcile, amare bucurii* este gustat în latura deconectantă de spectatorii nevârstnici, declanșând resorturi nostalgice la maturi, care apreciază omenescul faptelor și priza actualității.

1988

„Unchiul Vanea” de A.P. Cehov

Un panou uriaș, deschis-cafeniu, fixat ca fundal, cu figuri esoterice - premoniții neliniștitoare, având în prelungire, în partea dreaptă, „cochilia” unui melc aidoma unei urechi gigantice (urechea lumii), câte o „toacă” stilizată în dreapta și în stânga scenei, un foișor – „turn de fildeș”, în care stă Profesorul - metaforă străvezie a distanțării de oameni și de lucrurile comune, o izolare infatuată, orgolioasă, samovarul pe o masă oarecare, o mască, o țintă de tir etc. umplu spațiul de joc în care se consumă drama nefericitului Voinițki (Unchiul Vanea). Piesa - ca dealtfel întreg teatrul cehovian - impune parametri speciali de decodare, structurare regizorală și interpretare, cere vizualizări expresive, metaforizări coerente, nuanțări de balanță farmaceutică, un joc „strâns” de maximă rigoare. Nimic nu este aleatoriu în acest teatru; totul este strict determinat și condiționat; lânchezeala provincială are cauze adânci și devine la rândul-i cauza celor mai diverse traume sufletești. Exasperarea personajelor atinge câteodată forme paroxistice, explozive. Desigur, încărcătura psihică irumpe la un moment dat, dar se stinge repede,

oamenii reintră în carapace („omul din carapace”, faimoasa sintagmă cehoviană); pulverizarea destinelor se săvârșește cu acumulări savant gradate, cu sfâșieri lăuntrice, gâlcevi și tăceri elocvente, prelungi conversații fals-neutre având semnificații străvezii și conotații profunde. Aerul cehovian, încărcat, sufocant, apăsător, rezonant, participă la acțiune, umple spațiul, vibrează de încordare, este un detonator potențial. Genialul rus a revoluționat teatrul mutând acțiunea din afară în adâncuri, în străfundurile sufletești, în cutele misterioase ale conștiințelor, în nucleul lor magmatic, de unde răzbat impulsuri obscure, chemări mistuitoare, „dureri înăbușite” Și tot acolo, în adâncurile insondabile ale ființei cehoviene, se naște - cu câtă greutate! - sâmburele speranței.

Regizorul *Bogdan Ulmu*, care este și un comentator avizat al teatrului cehovian (cartea sa din 1985, *Caiete de regie*, Editura Eminescu, conține un amplu eseu, de peste 100 de pagini, consacrat lui Anton Pavlovici), obține acum rezultate aproximative, dată fiind dificultatea specială a montării unui Cehov într-un teatru cu forțe exersate prea adesea pe partituri lejer-accesibile, vioaie și deconectante, - ceea ce provoacă fatalmente decalibrări valorice și deprofesionalizări - vai! - timpurii. Demersul regizoral, certificat și justificat de paginile exegetice închinat dramaturgului, s-ar fi cuvenit să fie deci mai ferm, mai tranșant, mai aplicat, cu o mai exactă subliniere a relațiilor-cheie dintre personaje, a condiționărilor multiple ce le animă și le configurează atitudinile, dispozițiile afective, relațiile divergente sau convergente în raport cu un ax moral. Atari conexiuni inter-personaje transpar cu anevoinți chiar și pentru un familiarizat al teatrului cehovian. Câmpul semantic al spectacolului se structurează greu, stă în echilibru fragil și pare câteodată adiacent în raport cu relief psihologic al personajelor. Lânchezeala corosivă ce macină destine se metamorfozează în simplă lânchezeală; plictiseala tragică trece în plictiseală benignă, plat-cenușie. Accentele esențiale ale piesei se colorează sentimental; „poemul” cehovian al ratării se

sentimentalizează până la edulcorare, înfruntările sunt surdinizate și lasă impresia unor elanuri verbale factice. Bunăoară, explozia verbală a Unchiului Vanea (*Virgil Leahu*), celebra sa perorație justițiară împotriva profesorului Serebriakov (*Simon Salcă*) are aici prea puțină forță persuasivă, coboară în diatribă mărunță, modic - revendicativă. Actorul se zbate (scenic) în tonalități vătuite, gesticulează redundant, clamează cu afectare, pierde din tensiunea dramatică și încheagă cu greu o siluetă de fum. Câteva momente de vibrație autentică răscumpără oarecum inconsistența întruchipării. Schița craidonului săltăreț, cu fandări cocoșești și vociferări micuțe ca reverberație și adâncime, rămâne, în orice caz subsidiară. *Constantin Petrican* (Astrov), căutând obstinat mediana justă, pendulează între poza cuceritorului cinic și masca devitalizată a victimei unui fatum ineluctabil. Linia de demarcație este fragilă, iar contururile se estompează. Abur, tristețe inefabilă, neîmplinire, speranță - toate acestea intră în ecuația personajului ce devine tragic și-și strigă ritos exasperarea și revolta împotriva destinului. Elena Andreevna (*Lily Popa-Alexiu*) - frumusețe pustiitoare, femeie fatală de un farmec rece, care îngheață, de un vid interior absolut, - are în montarea bârlădeană alura unei soții romanțioase ce se lamentează frumos - un manechin de lux, dulce și blând, cu mărunte izbucniri năzuroase. *Geta Cacevschi* (Sonia) cade iremediabil în platitudine, ratând cheia personajului, nu din lipsa intuiției artistice ci din insuficienta aprofundare. *Elena Țuțulan* (Maman) este țeapănă, scorțoasă, graseind cu pedantism ostentativ. *Simon Salcă* joacă sec și ironic, n-are camăție, și, în genere, expediază personajul, în care se pare că n-a descoperit afinități speciale cu propria-i structură. *Gabriel Constantinescu* schițează un Teleghin caricatural. Pus să croșeteze în scenă, după micul șoc inițial asupra sălii, intră în „unghi mort” și „dispare” ca și inobservabila Dădacă (*Eudoxia Volbea*), ca și Argatul (*Marcel Anghel*) - greoi, liniar, terestru, un robot ce bate toaca din când în când fără o noimă precisă. Timpul metafizic cehovian nu-l atinge, cum nu-i atinge covârșitor nici pe ceilalți. Se

reține secvența în care Serebreakov este scos din scenă cu turn cu tot: în ceasul al doisprezecelea, Profesorul este purtat și împins de alții, așa cum a fost o viață întreagă. Alte două-trei imagini scenice de efect - zâmbetul ne îngheață pe buze - indică momentul când aripa inspirației l-a atins pe regizor ca un vâl evanescent. Bătăi de toacă, apa clipocind, conversație șoptită - timp cehovian suspendat, sub faldurile grele ale unei tristeți iremediabile...

Șovăielnic prin osatură, insuficient decantat regizoral (scenografia, gândită în regim metaforic și cu subtile conotații, cum am văzut, este semnată de *Vasile Jurje*), spectacolul bârlădean rămâne ambițios prin premise, marcând un punct luminos de palmares - în repertoriul scenei locale.

1989

„Profesorul îndrăgostit“ de Hermann Bahr

În micul „eden” extra-conjugal, o cabană intimă, confortabilă și primitoare, figurată estetic prin detalii caracterizante (pianul, gramofonul, trofeul cinegetic - un cap de cerb cu coarne proeminente), cu plafonul mobil și „viziuni” plastice ispititoare, se retrace la un moment dat maestrul pianist Gustav Heink pentru a se bucura de nurii impetuoasei sale eleve Delfina Iura. Prezumtivii adulterini desfid morala clasică și tocmai când sunt pe punctul de a da frâu liber sănătoaselor instincte naturale - soția, respectiv, soțul legitim, într-o complicitate lesne de înțeles, dau năvală intempestiv și împiedică ireparabilul. Stratagema folosită este pe cât de veche pe atât de eficace. Buna consoartă a tomnaticului craidon Gustav își dezvoltă lecția de morală „pe viu”, folosindu-se chiar de protagoniștii în cauză, lucrurile iau repede întorsătura dorită și peripețiile se încheie cu un previzibil happy-end: împăcarea unanimă. Pledoarie... pentru dragostea legitimă? Neîndoielnic. Dar

în aceeași măsură și elogiul adus bunului simț (ca paradox), camaraderiei juste, prieteniei conjugale - ca un semn al echilibrului și al încrederii durabile. Scrisă în 1909, comedia plăcut digestivă a austriacului Hermann Bahr, intitulată *Profesorul îndrăgostit* (*Concertul*, în original) a fost dedicată lui Richard Strauss și s-a jucat cu mult succes, desigur, în temeiul construcției dibace, replicii precise și agreabile, comicului de situație - generos și succulent - și nu în ultimul rând grație valențelor omenescului plauzibil și vesel. Spectacolul a prilejuit, la Bârlad, întâlnirea a două artiste talentate, regizoarea *Mușata Mucenic* și scenografa *Adriana Raicu-Petre*. Prima a conceput montarea, parte în registrul operetistic-marionetic, parte pe axul comicului normal, în viziune predominant parodică, pentru a-și asigura suportul detașării ironice și a îngădui interpreților să-și dezvolte nestingheriți partiturile. *Adriana Raicu-Petre*, la rândul-i, a structurat cu certă finețe, simț plastic și precizie a detaliilor revelatoare, cadrul scenografic, imprimându-i funcționalitate în tabloul domestic al primei părți și coerență semantică în următorul tablou, cel al cabanei edenice în care se consumă și partea a treia a întâmplărilor. Tot ea a croit și costumele ce îmbină inspirat amănuntul sugestiv cu fantezia coloristică și modernitatea ansamblului. Orânduite cu grijă, atare elemente regizoral-scenografice au înlesnit lucrul trupei, care a găsit cel mai adesea accente juste, măsura expresivității, tonul exact. *Valy Mihalache* (Maria) a beneficiat de toate datele necesare pentru rolul soției „Profesorului îndrăgostit”, desfășurând treptat, cu subtilă economicitate, tactica persuasiunii morale, sfătuindu-și calm, cu sânge rece și ironie conținută, pe mai tână rivală, punând-o cu zâmbet atașant în situații gingașe, rezolvând cu aplomb și umor dilema incompatibilității afective dintre cei doi amanți. Replica - în economia spectacolului - a lui *Nicolae Popenici* (Gustav) a fost mai estompată, deși autorul a depus strădanii vădite pentru a intra în pielea personajului. Silueta profesorului se încheagă cu dificultate; frazarea sună ca într-un laborator fonetic, cu grija pedantă pentru

claritate în dauna firescului; accentele cad aleatoriu și fraza capătă câteodată o turnură factice. Altminteri, actorul s-a descurcat mulțumitor în multiple situații comice, marcând un crescendo necesar spre finele spectacolului. *Marcel Anghel* (Franz Iura) și-a compus o mască de prusac rigid, rece-onctuos și ferm, sugerând înțepeneli vag cazone și fumuri doctorale, jucând cu siguranță artificiozitatea studiată, ofensa morală și masca revendicativă. Decorativă, lascivă, insinuantă ori exterior voioasă, după caz, *Diana Pascal* (Delfina) se descurcă satisfăcător în postura soției naiv-credule și disponibile. După un început crispat și *Geta Crihană* (Eva Gerndl) își găsește cadența, figurând „gâsculița” în ofensivă erotică și căzută într-o adorație vecină cu narcoza. Când evită stridentele vocale și gesticulația repezită, *Tamara Constantinescu* (Fraulein) accede la sensurile cuvenite și-și justifică prezența. *Florin Predună* (Pollinger) se dedă la unele excese grotești în rolul - în fond simplu și clar - al unui cabanier slugarnic, mios până la depersonalizare. Mai evoluează, aici fără relief - *Geta Cacevschi* (Mirla).

„Meta-textul” parodic asigură spectacolului doza de credibilitate artistică și audiența sălii.

1989

„Martorii se suprimă” de Robert Thomas

Robert Thomas (n. 1930, Paris), abil vodevilist și „constructor de colaje polițiste”, actor, dramaturg, scenarist, eseist, prieten cu marele Hitchcock (cel care l-a făcut notoriu în lume ecranizându-i piesa *Capcană pentru un om singur*), jucat pe scenele din Franța, Elveția, Olanda, Ungaria, Iugoslavia, S.U.A., Canada, Israel, Germania, premiat de... specialiștii parizieni în criminalistică (sic!) - este un autor de succes sigur, pe care se poate miza în orice

împrejurare, mai ales atunci când teatrele se află în pană de inspirație repertorială. O comedie polițistă în trei acte (fie și de sorginte pariziană) este oricând binevenită, drept pentru care *Vasile Mălinescu*, semnatarul regiei, binemerită prețuirea amatorilor de spectacole lesne digerabile. Consecvent cu sine (și cu alții), regizorul nu se află la primul *Robert Thomas* bârlădean; în stagiunea 1965-1966 a pus în scenă *A doua împușcătură*, piesă a infatigabilului francez. Dealtfel, tot pe scena bârlădeană ne amintim că mai tânărul *Matei Varodi* a înscenat în stagiunea 1980-1981 *Dublu joc*, piesa aceluiași. Iată argumente suficiente pentru a socoti că publicul este întrucâtva familiarizat cu autorul occidental și noua montare vine - să zicem așa - pe teren pregătit. *Martorii se suprimă* contează pe toate acele însușiri ce o recomandă unei receptări lejere și deconectante: intrigă dibace, suspens, replică vie, „plină” și spirituală, „lovituri de teatru”, rezolvări neașteptate și spectaculoase, ritm alert, bună dispoziție. Sigur că această față a lucrurilor ne trimite la un revers: facilitate, gratuitate, dezinvoltură factice, soluții gen „deus-ex-machina” etc.

Regizorul însuși a luat în calcul ecuația lejerității și facilității, exploatând vâna comică a textului, convins de forța de acroșare la public, măsurând destul de exact cota de risc și procentul de succes garantat. Socoteala regizorală s-a dovedit justă, piesa făcând parte din categoria celor ce se montează singure. Altfel spus, intervenția directorului de scenă a fost discretă, constând în principal în asamblarea tablourilor, unificarea partiturilor actricești, asigurarea fluentei întâmplărilor - în spațiul neutru și destul de inexpressiv creat de astă dată de scenografa *Adriana Raicu-Petre*. Panourile argintii reflectă aici o lume locvace, dinamică, predispusă la mistificație și la crimă, dar niciodată tenebroasă sau tragică. Francezul rămâne cu obstinație solar, vesel, volubil și câteodată frivol, sentimentul tragicului fiindu-i cu desăvârșire străin, tot așa cum românului, bunăoară, îi va fi întotdeauna străină angoasa existențială.

Spectacolul se salvează de la platitudine întâi prin componenta literară (dialogul spiritual) și apoi prin jocul actoricesc, destul de aplicat și de judicios, orientat însă - tentație facilă – spre îngroșare voită. Contaminați unii de la alții de jocul șarjat, talentații actori ai scenei bârlădene cheamă parcă voluntar aplauzele, le caută cu încăpățănare, le provoacă. Iar publicul este ascultător și... se conformează. *Elena Petrican* (Alice Postic) se desfășoară în voie, pe axele unei partituri darnice, arătându-se spirituală, în vervă, plăcută, volubilă, vorbăreață până peste poate („papagalița”), alintându-se cu aplomb și făcând deducții decisive între două telefoane mondene. *Constantin Petrican* (Henri Grandin) conturează un inspector abil, deși plin de tabieturi, copleșit de guturai și de alte habititudini casnice, exasperat de perspicacitatea isteței telefoniste, îngroșând efectele în stilu-i caracteristic, aplicat și metodic. Judicioasă - evoluția lui *Simon Salcă* (Maestrul Rocer), ca și a *Danei Tomiță* (Clara Rocer). Se rețin: *Marcel Anghel* (Robert de Charance), *Elena Tuțulan* (Virginie Renoir), *Eudoxia Volbea* (Suzanne Brissard), cu unele asprimi neconforme, *Marcel Brânzeiu* (Maxim). Singurul care nu știe de glumă, *Florin Predună* (Domnul Logan), traversează în tăcere scena și se prăbușește peste un fotoliu. Are toate motivele să se comporte atât de bizar: un pumnal este bine și definitiv înfipt între omoplații săi.

Înscenarea de față câștigă sala cu soluții regizoral-actoricești interesante, deși previzibile și cu rezolvări scenografice conforme, într-o semantică străvezie. Spectacolul este deasupra calificativului onest, situându-se la cota de onorabilitate la care trupa bârlădeană poate ajunge fără un efort special. O montare agreabilă, aplaudată spontan de un public dispus să nu ceară în cazul de față mai mult.

1989

“Meandrele vieții” de Dumitru Dinulescu

Polivalența lui *Dumitru Dinulescu* este un fapt dacă ne gândim la prozator, la regizor, la dramaturg. Suntem deci în vecinătatea unui spirit cu varii disponibilități creatoare, apt să se exprime pe claviaturi artistice diverse, cu rezultate mai mult decât stimabile. Romancierul din *Galaxia burlacilor* - ne amintim - n-a trecut neobservat. Regizorul a montat nu demult *Femeia îndărătnică* de Shakespeare la Teatrul “Mihai Eminescu” din Botoșani, spectacol gândit original și construit riguros, chiar dacă arhitectura se fisura discret ici și colo, convenția se sprijinea câteodată pe unii piloni mai șovăielnici, iar cota de expresivitate înregistra oscilații deconcertante; era totuși o victorie a spiritului asupra materiei, o ipostaziere regizorală izbutită în regim... shakespearian. Mai nou, dramaturgul își caută un fâgaș al său, pe care să-și exercite cât mai pregnant puterile artistice (atâtea câte sunt), pentru a închide astfel cercul posibilităților conștient asumate, dacă nu cumva (temeritate? orgoliu?), încă tânărul (maturul) *Dinulescu* năzuiește spre o artisticitate de tip proteic. Lăsând ironia la o parte, timpul va rezolva ecuația. Semantica piesei este sugerată încă din titlu: Meandrele vieții. Existențele meandrate sunt frecvente - cum știm bine - în planul realității imediate; rămâne de văzut în ce măsură un destin în derivă poate interesa ca fapt artistic, în ce măsură întâmplări de toată mâna se pot decanta într-un tâlc semnificativ, în ce măsură particularul aleatoriu se organizează într-un sâmbure de generalitate și devine interesant în planul omenescului. Tânăra din piesa lui *Dinulescu* se află la un moment dat în impas, trăiește o experiență ce poate fi traumatizantă, dar este salvată de *tânărul-cel-bun-și-sincer*. Ea pleacă la admitere și cade. Este a doua sincopă. Își găsește un “refugiu” consolator în compania unor tineri (și tinere), dacă nu dubioși, în orice caz de o calitate îndoielnică. Gestul compensator este destul de mărunț, echilibrul

sufletesc rămâne precar și, în consecință, tânăra noastră se va întoarce acasă (spășită? având remușcări? - nu se înțelege prea bine) pentru a restabili legătura cu salvatorul ei și, probabil, a se înscrie pe axul normalității conjugale. Din aceste fapte aproape comune, narate dramaturgic cu destulă îndemânare, în stil alert, vioi și plauzibil, deducem ușor care sunt nucleul problematic și miza morală cert demne de interes. Păcat că acuitatea analizei psihologice slăbește pe traseu, actele eroilor n-au gradare ascendentă (de ce ar avea?) și urmează o axă sinuoasă, cu... meandre și momente stagnante. Spre final - cum s-a și observat - tema se cam pulverizează, ideea cantonează în benign, tensiunea scade. Rămân însă în picioare câteva secvențe valabile ca idee, text și subtext, un mod ingenios de a ironiza poncife didactice, fixații, truisme și clișee ale presei audio-vizuale. Este de reținut sarcasmul conținut, vizând logoreea moralizatoare. Dramaturgul gândește sintetic și scrie economicos. Exersat pe teme majore, *Dumitru Dinulescu* poate izbândi decisiv și poate fi scilipitor.

Regizoral, spectacolul bârlădean este expresiv și previzibil, cu izbucniri de orgoliu artistic bine cristalizate scenic și cu retransări pe terenul soluțiilor comode. Talentul lui *Bogdan Ulmu* constă aici în capacitatea de a redimensiona faptele, colorându-le afectiv, fie augmentându-le, fie micșorându-le după o logică personală, în temeiul unei ipoteze critice, de admis, fiind aplicată pe toată lungimea montării, de discutat din unghiul rezultatelor.

Personajele, întruchipate scenic de o echipă devotată și disciplinată, sunt subminate ironic și-și dezvăluie treptat fragilitatea funciară. Eroziunea declanșată de regizor este insidioasă și se percepe mai greu cu ochiul liber, ține de inefabil și exprimă, în fond, un orgoliu auctorial. *Ulmu* rescrie regizoral *piesa ideală*; nici un *text* nu-l satisface, drept pentru care aduce textul la sine, transformându-l în *pretext*. Din acest unghi, *Meandrele vieții* reprezintă și un spectacol *de regizor*, cu slăbiciuni și calități, inegal și ezitant, cu o pulsație omenească ce-l face credibil.

În plan actoricesc, *Constantin Petrican* (Gheorghe Staicu) imaginează un tată dur, sarcastic și placid, cu răbufniri autoritare și afecțiuni reprimite, un ins din spița rudimentarilor încăpățânați, cu idei fixe și puține, iluminat tardiv și parcă inutil. Izbutit este și cuplul tinerilor *Marcel Anghel* (Cristea Vasile) și *Tamara Constantinescu* (Livia Staicu), primul - sobru, reținut, eficient, cea de-a doua însuflețită, în tonuri juste, cu gradări sugestive și puține momente fade. O reușită schiță de portret în linii vii și tușe... umoristice trasează *Elena Petrican* (Diriginta clasei): pedantism conștient asumat, asprimi doctorale, intransigență acrimonioasă, pe fondul unor stereotipii didactice fixate cu o bună intuiție a nuanței. „Jucând” blazarea, *Virgil Leahu* (Reporter de televiziune) apare devitalizat, cu toate că face bine ceea ce face. Inclusiv mica drama conjugală este trăită scenic judicios, mai exact, sugerată și depășită bărbătește. *Gabriel Constantinescu* (Bujor Bujor) creionează exact băiatul de duzină, care pozează cinic și este loial în fond. Mai evoluează: *Simon Salcă* (Directorul liceului), *Petre Boroșoiu* (Sandu), *Marcel Brânzeiu* (Gigi), *Ovidiu Sonescu* (Vasile), *Florin Dumitrașcu* (Pârâciosul), *Ruxandra Petru* (Maria Staicu), o mamă cu dureri înăbușite și un vag aer de martiră (exces interpretativ), *Claudiu Alexiu* (Băiatul), *Geta Cacevschi* (Sanda), *Diana Pascal* (Mira).

Meandrele... spectacolului ne amintesc mereu de meandrele vieții, semn că drumul de la faptul real la ficțiunea artistică a fost prea scurt.

1989

“Rinocerii” de Eugen Ionescu

Unul din cele mai importante spectacole bârlădene scoase la rampă după Revoluția din decembrie 1989 a fost, fără îndoială,

Rinocerii de Eugen Ionescu, în regia lui *Bogdan Ulmu* și scenografia *Adrianei Raicu-Petre*. Premiera a avut loc la 11 martie 1990.

E. Elvin vedea în capodopera ionesciană o replică artistică dată mișcărilor politice de tip nazist Alți exegeți au admis, în schimb, o semnificativă extrapolare: *Rinocerii* reprezintă o diatribă deghizat-parabolică la adresa oricărui sistem totalitar, fie de dreapta, fie de stânga. În structura ideatică a piesei, locul lui Béranger este unul fundamental. Candoarea sa (protagonistul a fost asociat cu îndreptățire lui Don Quijote, Mâșkin și altor eroi din categoria celor fără de prihană) este aceea a unui lucid într-o lume bolnavă. Dacă ar fi să scrutăm mai atent analogia dintre Béranger și *Cavalerul Tristei-Figuri*, este de observat că acesta din urmă este un “narcotizat” al romanelor cavalierești, trezit tardiv și tragic la realitatea imediată, amorfă, depersonalizantă. Câtă luciditate, atâta dramă! ne avertiza marele Camil. Béranger este un lucid pe întreaga sa axă ontologică, un spirit justițiar ce vrea să răscumpere cu orice preț omenescul, luptând până la capăt împotriva *rinoceritei*. Iar *rinocerita* nu poate fi echivalată cu morile de vânt, deși pentru Don Quijote ele sunt iluzia perfectă, altfel spus, au o existență aievea. Nimic nu este mai tragic pentru Béranger decât regresiunea în animalic. În plan ideal, el se înrudește în chip izbitor cu personajele camil-petresciene atât de însetate de absolut, atât de dornice să păstreze integritatea morală a ființei umane. Am meditat - în plan strict spectacologic la momentul primei apariții a rinocerului. Uimirea mulțimii ne-a apărut - în ordinea coerenței ideatice propuse de montarea bârlădeană - drept o uimire... ancestrală. Omul primitiv va fi avut o revelație similară în fața primei vietăți fioroase, agresive și concrete, de o concretețe halucinantă ce proiecta brusc viziunea în fabulos. Dramaturgic, *Eugen Ionescu* nu stăruie în direcția fabulosului, ax ce nu-l interesează; autorul ne cheamă în alt câmp semantic, ne convoacă în spațiul civilizator al orașului. Iluzia este bine susținută scenic, uluirea bine jucată. Mai târziu, poate

dintr-un deficit regizoral ori dintr-o carență interpretativă, efectul de uluire se estompează. Mai mult încă, pașii cadențați, mormăielile transmise pe bandă magnetică creează în context efecte ușor redundante și chiar pleonastice. Percepem însă aproape epidermic (punct forte!) efectul agresării publicului prin gradare sonoră, acumulare și teroare acustică. Spațiul urban este subtil și judicios sugerat de zidurile văroase, cu structuri „pe înalt” și străzi înguste, strivitoare. Impactul vizual este cel scontat, cu toate că tonalitățile cromatice deschise obnubilează oarecum sensul tragic al existenței pândite de *rinocerită*. Scenografa s-a bizuit evident nu atât pe șocul vizual (ar fi fost o greșeală) cât pe stabilirea unei conexiuni simpatetice între drama ontologică și spațiul fizic. Spre lauda ei, a reușit, consfințind, împreună cu regizorul și cu trupa bârlădeană, actul temerar al montării pentru prima dată a unui *Ionescu* pe scena locală. O montare viabilă. A decupa în acest caz nume din distribuție echivalează cu atentatul la structură. Au evoluat: *Marcel Anghel* (Bérenger), *Nicolae Popenici* (Jean), *Virgil Leahu* (Dudard), *Lily Popa-Alexiu* (Daisy), *Gabriel Constantinescu* (Logicianul), *Simon Salcă* (Domnul bătrân), *Zaharia Volbea* (Papillon), *Marina Banu* (Gospodina), *Elena Petrican* (Băcăneasa), excelentă în secvența în care strigă isteric - un strigăt disperat la adresa destinului, *Marcel Brânzeiu* (Botard), *Florin Predună* (Cafegiul), *Greta Crihană* (Chelnerița), nițel ostentativă pe coarda „sexy”, *Dana Tomiță* (Doamna Boeuf), *Florin Dumitrașcu* (Pompierul), *Vasile Mihăescu* (Băcanul), *Ștefan Alexiu* (Copilul), *Victor Giurescu* (Invalidul).

Un clasic al teatrului absurdului are parte la Bârlad de o montare ce îmbină cu profesionalism datul obiectiv al textului, imponderabil-sclipitor, cu metafora regizoral-scenografică, rezultând imaginea pregnantă a vieții ca unică alternativă a omenescului, în antiteză cu *informul zoologic* - agresiv și alienant.

1990

„Însurătoare cu bucluc” de A.P. Cehov

Eveniment teatral pe scena bârlădeană, în buna tradiție a instituției: premiera *Însurătoare cu bucluc* de Cehov, în deschiderea stagiunii 1990-1991. Genialul *Anton Pavlovici* - trebuie să admitem această evidență conferă ipso-facto momentului inaugural atributele exemplarității. Instituția bârlădeană a găsit nimerit să invite pentru a asigura direcția de scenă pe fratele nostru de dincolo de Prut, *Victor Ignat*, regizor la Teatrul „B.P. Hasdeu” din Cahul. Iată motive justificate pentru ca proaspăta montare să suscite interesul specialiștilor și al publicului larg. Temeiul literar-dramatic al spectacolului este dat de fuziunea (mai potrivit ar fi, poate, *adiționarea*) a trei piese scurte: un prolog, „*Căpitan în retragere*”, în traducerea lui *Victor Ignat*, *Cerere în căsătorie* și *Ursul* în traducerea (consacrată) a lui *Mihail Sorbul*. Menționăm că scenografia poartă semnătura *Adrianei Raicu-Petre*, profesionista instituției gazdă, iar muzica aparține *Dorinei Crișan-Rusu* din Iași.

În virtutea precizărilor cehoviene, pe afiș apare mențiunea vodevil (versurile cântecelor: Pavel Sabin din Republica Moldova), ceea ce face ca spectacolul să impună parametri specifici de judecată critică.

Regizorul *Victor Ignat* a adus la Bârlad o percepție proaspătă asupra actului artistic și un entuziasm nedisimulat. El a asigurat o bună împletire a părților spectacolului, conferindu-i unitate de ton și stil. Asamblarea părților s-a făcut cu o grijă neslăbită, asigurându-se nuanțarea, detalierea riguroasă, expresivitatea, cadența jocului actoricesc. Nu încapе îndoială că directorul de scenă a lucrat secvențial dar a gândit sintetic, eliminând detaliile inutile printr-un efort benefic de concentrare și esențializare. Spectacolul are un bun tonus comic, este alert și

captivant Problema primordială este însă dacă montarea bârlădeană face să transpară spiritul cehovian. Chestiunea poate fi privită din unghiuri disjuncte: 1) În ce măsură este legitimă o asemenea întrebare? 2) Era necesar un transfer (artificial) de spirit cehovian de la marile piese către vodeviluri? 3) Spiritul cehovian este implicit operei (și rămâne adesea inefabil în teatru), iar nu explicit, deși nu se poate aplica precum o șampilă. Regizorul *Victor Ignat* a acționat în variate direcții, vizând un punct convergent (metafora globală), dar nu sunt semne că l-a interesat un atare unghi de percepție asupra operei. E o scădere? E un merit? Greu de dat un răspuns răspicat. Spectacolul bârlădean - așa cum a apărut la premieră - exploata, cu obstinație chiar, „vâna” comică a textului, sugera cu discreție „spiritul rusesc” (muzica, sprintenă, optimistă, tonică, deschisă, câteva elemente scenografice, vocalizele și „sonurile” guturale ale lui *Marcel Anghel*) și adesea îngroșa efectele grație concursului generos al actorilor.

Victor Ignat este un regizor solar, ferm, lipsit de complexe culturale, un artist care are franchețea deciziilor și știe să întindă punțile necesare spre actori pentru o conlucrare benefică. I-am apreciat camaraderia deschisă, comprehensiunea, jovialitatea mătăsoasă și „metodologia” regizorală elastică și eficace transparente în acest prim spectacol regizat la Bârlad. Actorii înșiși, convinși de suplețea intelectuală și disponibilitățile pentru dialogul creator ale acestui inspirat „dispecer” de peste Prut, au probat un devotament angajant, nici o clipă ipocrit.

Marcel Anghel (Stepan Stepanovici Ciubucov), mai întâi în rolul paternalist al celui ce trebuie neapărat să-și mărite fata fără a abdica de la câteva principii elementare, și-a desfășurat evantaiul resurselor expresive cu firesc și aplomb. Mai apoi a fost „ursul”, pețitor involuntar, frizând, ca personaj, spiritul grosier, mitocănia fără opreliști, duritatea creditorului. Aici liniile temperamentale și atitudinile se îngroașă până la grotesc. Dacă actorul, în luptă cu el însuși, ar izbuti să-și tempereze impulsurile vocale, gestuale precum

și unele atitudini corporale factifce în favoarea unei expresivități lucid asumate, rolul ar câștiga în consistență, credibilitate și farmec omenesc. Este neîndoielnic faptul că lucrurile se pot îndrepta pe traseu, deși nimeni nu crede deplin în minunea numită „retușurile viitoare” Zăpăcitul Ivan Vasilievici Lomov a fost întruchipat de Marcel Brânzeiu, care desfășoară și el un convingător bagaj de mijloace actoricești pentru a sugera, cu efort de nuanțare, uimirea, consternarea, furia, stângăcia. Peșitorul timid și „împiedicat” știe la nevoie să fie hotărât și demn, fără a aluneca pe panta frivolității gestuale ori a vehemenței truate. El este plauzibil fără a fi strident și credibil fără artificiozități gratuite. Un contur feminin reușit aduce în fața spectatorilor *Diana Pascal* (Natalia Stepanovna Ciubucova), mult mai atentă decât altădată la expresia cizelată și la detaliul caracterizant. Fata peșită are un farmec al omenescului “nefardat” și o căldură ce este a vieții de fiecare zi, în curgerea-i inexorabilă. Masca grotesc-expresivă adoptată de *Virgil Leahu* (Luka Lukici) admite puține retușuri exterioare, unul fiind necesar în direcția estompării liniei grotești pentru ca portretul să nu iasă din cadrele și din stilul reprezentației. *Lily Popa-Alexiu* (Elena Ivanovna Popova) evoluează pe axele unei cumințenii sensibile, cu accentuări judicioase și o fin cizelată rigoare, deși în tonuri edulcorate, “cosmetice”, câteodată stinse.

Ar mai fi de observat că platforma rotitoare, cu interpreții fixați în poziții hieratice, dă o sugestivă imagine a vremelniceii noastre omenești. Încrustați în timp - efigii de fum - eroii cehovieni au intrat în nemurire odată cu genialul lor părinte.

1990

„Tichia cu clopoței” de Luigi Pirandello

Consultând fișele de istorie teatrală bârlădeană, constat că *Tichia cu clopoței* (sau *Tichia cu zurgălăi*, cum a mai fost tradus

titlul piesei) s-a mai jucat o dată la Bârlad, cu 20 de ani în urmă, în stagiunea 1969/1970, în regia *Lidiei Ionescu* și scenografia lui *Vasile Rotaru*. Este de așteptat și de dorit ca în viitorii ani instituția bârlădeană să scoată la rampă marile creații pirandelliene - *Șase personaje în căutarea unui autor; Să-i îmbrăcăm pe cei goi, Uriașii munților* care au cunoscut transpuneri artistice din cele mai viguroase și mai expresive pe scenele românești.

Temeritatea actului regizoral al lui *Vasile Mălinescu*, secondat scenografic de *Nicolae Ularu*, nu poate fi justificată satisfăcător dacă nu avem în vedere, pe de o parte, particularitățile universului artistic pirandellian, pe de alta, dificultățile inerente de înscenare, cerințele firești ale rigorii, coerenței, accentelor logice, expresivității și cu deosebire ale tensiunii justițiare. Pirandello nu se lasă ușor pus în scenă, n-a fost și nu va fi niciodată un autor „comod”; notele specifice ale teatrului său presupun subtilitate exegetică, forță de reliefare a caracterelor, capacitate de vizualizare a ideilor, a metaforelor-cheie, o adâncime a gândului, exersat în conexiuni necesare și conotații percutante. Iată deci tot atâtea motive să salutăm fără ipocrizie, cu franchețe și bucurie, o atare opțiune repertorială, săvârșită într-un an 1990 deosebit de complex și de contradictoriu nu doar pentru instituție ori pentru orașul Bârlad, ci pentru întreaga Românie. Soarta culturii noastre depinde de felul în care societatea va găsi mai repede căile spre democrația autentică, spre conciliere națională, adevăr, încredere în forța spiritului, în forța regeneratoare a artei.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga a definit cu exactitate nucleul ideatic al piesei, sensul nebuniei „jucate” și tâlcul transferului de culpabilitate: „Figura ştearsă, aparent cu totul mediocră, aproape cehoviană a umilului funcţionar ignorat de toată lumea, devine însă, printr-un paradox pirandellian specific, purtătorul singurei conştiinţe superioare, dureroase, lucide, al singurei inteligenţe adevărate, al unui spirit justiţiar. Lovit, umilit, strivit (vezi simbolul frunţii sparte) de fiinţe omeneşti inferioare, care au însă privilegiul

rangului social, Ciampa încearcă să stăvilească răbufnirile de meschine pasiuni ale acelora (cum ar fi absurdă gelozie a Beatricei), cu o vorbire răsucită, parabolică, plină, de substanță etică și de sensibilitate. Nimeni însă nu-l înțelege fiindcă nimeni nu mai știe, ca el, să răsucescă roțițele bunului simț și cumineniei. Și atunci, printr-un joc ciudat și aparent strâmb cu valorile, Ciampa cel prost, disprețuit și uitat aruncă propria sa nebunie simulată asupra aceleia, care a răvășit fără nici o răspundere viața și onoarea atâtor oameni. Un cuvânt e de ajuns pentru ca o roțiță să se învâртеască și personajul negativ al piesei să accepte a însuma nebunia pe care Ciampa i-o impune” (*Caietul-program*).

Axul distribuției are așadar la un capăt pe umilul, inconformistul, inteligentul Ciampa, iar la celălalt pe malefica ipocrită Beatrice - polaritate etică, antiteză morală cu un sens cât se poate de limpede.

Constantin Petrican (Ciampa) figurează cu subtilitate expresivă, în „doi timpi”, mai întâi funcționarul anost, fals-obedient, docil, înțelegător, de o umilință demnă, niciodată lacrimogenă, deși cu vizibile inserturi sentimentale, clamoroase, mai apoi justițiarul intransigent și hotărât, de o fermitate tragică, dacă putem spune așa, de o vehemență bine jucată, mereu plauzibilă artisticeste. Ceea ce transmite actorul este nu doar sensul unei nebunii studiate și necesare în ecuația temei, ci exasperarea unei vieți de umilințe, pe care personajul său a fost constrâns s-o trăiască. Dincolo de cuvinte deslușim un strigăt tragic, un plâns interior sugrumat. Izbânda actorului este înainte de toate una de ordin psihologic și abia apoi una de ordin interpretativ, cu apelul la procedee clasice de dicție, accente, expresii fizionomice, atitudini corporale și gestuale. Mai zgârcită în sugestii, interpretarea *Danei Tomiță* (Beatrice) se particularizează prin tonuri apăsate, intensitate verbală și atitudinală, reculegere cinică în plânset feminin, mici isterii vocale și convulsii repetate - ceea ce convinge până la un punct și devine artificios după aceea. Cred că personajul putea fi

încă mai tăios, mai rece, mai dur, pentru a ne avertiza și asupra răului dinlăuntrul nostru. Mai evoluează, exactă și expresivă, într-un rol fără pondere deosebită, *Valy Mihalache* (Doamna Assunta La Bella), *Elena Petrican* (Saracena, negustoreasă de vechituri), ca întotdeauna cu un inefabil simț scenic, *Eudoxia Bugetescu* (Fana), supralicitând ca de obicei în secvențe altminteri pasabile, *Simon Salcă* (Comisarul Spano), în notă justă, fără nimic distonant, *Florin Dumitrașcu*, un convingător deși fără suficientă carnație Fifi La Bella, *Aida Caranfil* (Nina), prea timorată pentru a fi insolentă, așa cum ar fi trebuit de fapt, *Nicolae Poghirc* (Domnul Fiorica).

Ziduri „în stil italian”, panouri interșanjabile pentru comodități admise, o curte interioară în care totul se află și totul se știe, cu nișe discrete din care pândesc ochi scrutători, o lume agitată și sordidă, un univers uman măcinat de tare morale - un Pirandello în viziunea bârlădeană a anului 1990, un spectacol sugestiv, curajos pe alocuri, timid în câteva puncte și chiar trenant, inegal ca soluții și rezolvări, dar cu un impact notabil asupra sălii. Ce s-ar mai putea spune? Nimic nu este întâmplător și nimic nu trebuie dinainte clasat în spațiul inefabil al artei. Nici măcar ceea ce pare definitiv orânduit.

1990

„O întâmplare cu haz” de Carlo Goldoni

Credincios unei ritmicități benefice, Teatrul „Victor Ion Popa” din Bârlad a scos la rampă, la 27 ianuarie 1991, o nouă premieră – „O întâmplare cu haz” de Carlo Goldoni, comedie în trei acte, tradusă de Polixenia Karambi, regia fiind semnată de *Mușata Mucenic*, iar scenografia de *Adriana Raicu-Petre*. Trebuie să ne mărturisim satisfacția în fața unei derulări aproape normale a premierelor bârlădene, în condițiile în care pe alte scene, inclusiv în Capitală, se înregistrează astăzi abandonuri și dezertări de la

menirea firească a instituțiilor de spectacole, când montările poartă pecetea unor opțiuni repertoriale discutabile și când publicul ghidat de un instinct artistic infailibil - rămâne masiv acasă, în fața acestui best-seller... vizual care este televizorul. Să nu ne facem că nu vedem lucrurile simple și fundamentale: un teatru fără public este condamnat la pieire. Premiera bârlădeană s-a desfășurat în fața unei săli pline. Observația se referă la un criteriu de ordin cantitativ, fără consecințe imediate în planul calității; neîndoielnic, însă, un atare aspect exprimă devotament, interes, curiozitate din partea spectatorilor și reprezintă un factor stimulatîv pentru slujitorii scenei, care au apoi toată îndreptățirea să acceadă la calitate.

Conform așteptărilor, regizoarea *Muşata Mucenic* s-a instalat de la început în spațiul comediei dell' arte (tratându-l pe Goldoni ca atare): „Acest teatru al improvizației inteligente și al vervei strălucite (...) a reușit (...) să exprime adevărul în forma comediei, lovind fără cruțare în tarele structurii umane, atât de greu eludabile în timp și spațiu. Commedia dell' arte este o adevărată terapie a răsului, o explozie a gag-urilor, un hohot succulent al minții în fața maladiilor de care nici societatea modernă, cu toate miracolele ei tehnice, nu a reușit să scape” (*Caietul-program*). Intențiile conținute în frazele regizoarei pot fi detectate la nivelul primului strat semantic al spectacolului, alcătuind o „glazură” subțire și transparentă. Strict voluntar (elementul regizoral ce ține de subconștient este întotdeauna mai greu de detectat), *Muşata Mucenic* a realizat - concomitent cu comedia dell' arte - și parodia acestui gen și stil de teatru. Procedul îi permite, pe de o parte, „dubla privire” către epoca goldoniană și către actualitatea cea mai stringentă - pe de alta, o detașare prin umor, ironie, sarcasm.

Directoarea de scenă nu face un secret din aserțiunea că textul goldonian reprezintă un „pretext” (sic!), pentru a dezvălui imediat unul din atributele definiției ale actorului din toate timpurile - nomadismul înțeles nu atât ca disponibilitate către rătăcirea prin spații și medii diverse cât ca posibilitate de a traversa

sufletele atâtor și atâtor personaje. Regizoarea nu ezită să lanseze interogații patetice: „Câtă simțire trebuie să aibă slujitorul Thaliei pentru a simți cât Oedip, Hamlet, Astrov și alții? Câtă forță trebuie să aibă Actorul pentru a rezista la maratonul teatrului?”

Având în mână, în evantai, toate pârghiile spectacolului (actori, senografie, muzică, ecleraj etc.), *Mușata Mucenic* a realizat un spectacol expresiv, în care „palierul” parodic nu ocupă ultimul loc. Commedia dell’ arte presupune și impune azi un antrenament artistic special, inclusiv de ordin fizic. A fost făcut. Cere capacitatea de improvizație. A fost observabilă. Solicită devotament și dăruire în jocul echipei. S-a văzut! Componentele spectaculare funcționează, în general, la nivelul întregului. Scenografa *Adriana Raicu Petre* și-a probat încă o dată predilecția pentru platforma „clasică” și pentru toboganul improvizat, care permit escaladări în trombă, alunecări spectaculoase, giumbușlucuri specifice. Risipa scenică de obiecte este prin ea însăși elocventă și teatrală, deși frizează aglomerația. Ce putem contempla? De toate! Măști, poloboace, frânghii, coșuri, cufere, paie ș.a. Luată împreună sugerează și exprimă, într-o semantică străvezie, câte ceva despre lumea goldoniană. Actorii se mișcă destul de lejer în acest spațiu și joacă îndemânatic diverse confuzii, gaguri, poante în doi peri; ei folosesc trapa, „scamatoria” naivă, aleargă, coboară, urcă, se zbenguie, se rostogolesc după puteri și disponibilități. Cadrul îi ajută, atmosfera este destinată și cordială, muzica punctează câteodată inspirat dulcile năzbâtii scenice. „Epicul” s-a pulverizat, povestea nu se încheagă și nici nu este nevoie (dacă s-ar închea n-ar mai fi Goldoni!), pățaniile galante au o inconsistență agreabilă, lumea se amuză, sentimentele sunt ușoare, când nu sunt de-a dreptul mimate, suprastructura parodică devine la un moment dat precumpănitoare și publicul înțelege că o „bezea” dulce (cunoscuta prăjiturică) i se topește acum în gură...

Sunt neîndoielnic și dificultăți și distorsiuni. Nu e ușor (și înțelegem grija regizoarei) să contezi pe o distribuție de nouă

persoane din care patru sunt debutante, deci - dacă înțelegem bine - urcă pentru prima dată pe o scenă profesionistă; mai mult, din nouă, doar trei au studii de specialitate, dar aceasta-i altă poveste, proprie nu doar teatrului bârlădean. Spectacolul are fatalmente scăderi și scăpări; ilustrația muzicală este adesea încifrată în intenții și rămâne obscură în finalizare; unele libertăți gestuale ale actorilor frizează licențiosul și deci prostul-gust; câteva gaguri ne-au amintit că nimic nu e nou sub soare; unele găselnițe regizorale sunt bine cunoscute, ele circulând demult după principiul folclorului. Verva și teatralitatea multor secvențe precumpănesc însă asupra neizbânzilor. Jocul actoricesc este el însuși un bun câștigat, dacă putem spune așa, divulgând un efort bine intenționat și unele cristalizări menționabile, în marginile admise și consfințite de *commedia dell'arte*: Marcel Anghel (Guascogna), nobil, pitoresc, disponibil; *Marcel Brânzeiu* (De la Cotterie), tânăr locotenent amoretat, aci buimac și locvace, aci hotărât și viril; *Virgil Leahu* (Filiberto), episodic și insignifiant la început, cu pondere mai apoi. Tripletă feminimă (corp-ansamblu) caută să se reliefeze; deocamdată contururile nu sunt prea clare, dar viitorul va alege. *Petronela Zurba* (Giannina) are bune intuiții momentane și un expresiv joc al privirii; când concentrarea slăbește, actrița cade repede în platitudine. *Aida Caranfîl* (Mariana) întruchipează cu destulă iscusință fata nurlie și disponibilă, dar atenție la pericolul jocului „monocord”; *Mihaela Dajbog* (Constantza) pare să aibă cu adevărat personalitate și „tupeu” în sens artistic, adoptând un stil de joc ce amintește izbitor de *Magda Catone* și *Oana Pellea*. Epigonismul și pastișa sunt însă pe aproape; cel de-al doilea rol al tinerei interprete ne va lămuri cum stau lucrurile. O „schiță” grotescă ce se reține ne propune *Florin Predună* (Ricardo). Mai evoluează: *Mihai Barangă* (Giovanni) și *Nicolae Poghiric* (Peppino), care nu trec neobservați.

Cu un Goldoni în cheie parodică, scena bârlădeană își reconfirmă disponibilitățile pentru comedie, lansând și câteva tinere

speranțe. Vom vedea câtă valoare au aceste „cecuri în alb” ghidându-ne după principiul popular clar și sfânt: „Urma alege!”

1991

„Nebunele vacanțe la New-York” de Carolyn Green

La 14 aprilie 1991, sau anul 7499 de la facerea lumii, Teatrul „Victor Ion Popa” din Bârlad s-a decis să scoată la rampă spectacolul cu piesa „Nebunele vacanțe la New-York” de Carolyn Green, sub direcția de scenă a regizorului-actor *Constantin Petrican* și semnătura scenografică a *Adrianei Raicu Petre*. Facerea lumii nu are nici o legătură nemijlocită cu „facerea” spactacolului, cu excepția faptului că orice montare se înscrie, nolens-volens, în memoria umanității, după care timpul judecător imparțial și infailibil - o scoate temporar sau definitiv, după caz, din firidele amintirii aruncând-o în neantul uitării. Vocea destinului a glăsuț în cazul de față fără nici o precauție, așa încât regizorul *Constantin Petrican* poate fi din toate punctele de vedere liniștit: a dorit și a izbutit un spectacol ușor până la facilitate, vesel, dulce ca un ghemotoc de vată de zahăr, comestibil și perfect digerabil, lunguț și plictisitor cu măsură, antrenant tot cu măsură, deconectant cât cuprinde... dispoziția spectatorului, umoristic dar nu la cote amețitoare (care dau vertij și lumea se crispează nemotivat), combinând comicul de limbaj cu cel de situații (apanajul dramaturgului); un melange agreabil pe ici, pe colo, prin.... părțile esențiale, cam fad prin destule locuri, voios ca șoimul cel ușor (V. Alecsandri - clasicul) și vodevilistic fără voie.

Cronicarul salută acest *mixtum compositum*, cum ziceau bătrânii latini și admite concesiv o realitate indubitabilă: dacă domnii Shakespeare, Molière, Racine. O'Neill, Dürrenmatt,

Caragiale, Camil Petrescu, Teodor Mazilu, Marin Sorescu și mulți alții ajung la Bârlad din an în paști, de ce n-ar ajunge mai degrabă pe afișul bârlădean domnul (sau doamna?) Carolyn Green, un fel de Ostap Bender... new-yorkez, adică marele combinator de dincolo de Ocean, capabil de orice, inclusiv să scrie o piesă cu însușirile apei potabile: inodoră, incoloră și insipidă. Așa cum este perfect inutil să facem frecție unui picior de lemn, să adunăm praful de pe tobă, să cântărim transpirația unui paznic și să judecăm frumusețea unei babe, tot așa este fără sens a judeca mobilurile acestei opțiuni repertoriale. Este democrație culturală, este libertate, este autonomie! Vrea publicul să râdă? Vrea! De ce să-l întunecăm?

Fără pretenția paradoxului, dorim să spunem că spectacolul trebuie văzut. Putem face o evaluare senină, sine ira et studio, asupra potențelor regizorale ale energicului director de scenă. *Constantin Petrican* este, ca actor, un profesionist al teatrului și știe bine regulile meseriei; regizorul a învățat de la actor; invers nu se pune încă problema. Hiba este că, regizoral, domnia-sa a exersat pe un text destul de debil, cu malformații și lipsit de osatură ideatică. Povestea e cusută cu ață albă, pe fond negru, situațiile nu au nici o legătură cu verosimilul artistic, confruntările sunt pregătite în eprubetă, iar rețeta Green nu poate duce prea departe. „Problema” nu trece de genunchiul broaștei (de la Creangă citire), glumele gâfâie pe „dealul” limbajului și în general „drezina” regizorală alunecă greu, în pofida unei sprinteneli mereu afișate și a efortului de „a face frumos” Asociata artistică a regizorului, scenografa *Adriana Raicu Petre* (ei compun un Janus bârlădean, ca să fim în tonul piesei) a ostenit puțin aici, înscriind structura scenografică pe linia minimei rezistențe, cu rezolvări factice și comode: un statu-quo plastic, de la care ne luăm ochii după primul contact vizual. Scenografa ne-a rămas datoare cu un tâlc mai profund, pe măsura talentului semnatarei.

Interpreții circulă binișor prin scenă, vorbesc pe înțeles, se mai alintă, cochetează cu publicul și cu ei înșiși, apelează la mici

trucuri de meseriași hârșiți, colindă scena fără timorări speciale, gesticulează după tipic, își mai suprapun replicile (e omenesc!), mai bolborosesc vorbele (mai rar!), se înțeleg, se mai și dezaprobă din priviri, încearcă să coaguleze lichidul subțire al piesei. Dar gelatina lipsește de pe piață!

Constantin Petrican apără, în rol, demnitatea fiscului american. Cum? Simplu! Îmbrăcat festiv, rigid, dogmatic, aruncând ocheade cocoșești sexului slab și frumos, care în piesă are întruchiparea doamnei *Lily Popa-Alexiu* (Jessica), „artistă”, cochetă, ființă frumoasă ca o zambilă, disponibilă și mobilă (dinamică). Ceea ce rezultă este aproape o izbândă. *Elena Petrican* (Domnișoara Addy) este aici o întruchipare hilară, jucând în stil umoristic-grotesc, cu un nestăvilat râs gâlgâitor de care ești contaminat fără să vrei. Nici *Marcel Anghel* (Bill) nu trece neobservat în rolul ingrat al soțului contrariat de ciudatele obiceiuri ale nevestei, el făcând joncțiuni involuntare cu roluri anterioare, dar și punctând inspirat ceea ce se cuvine. *Virgil Leahu* (Denny) s-a străduit mult, dar a izbutit sub orizontul de așteptare al celor ce-i cunosc posibilitățile. E păcat că talentul actorilor se pliază pe partituri minuscule, cu piese de rețetar comercial, situate sub barem.

1991

„Anna Christie” de Eugene O’Neill

Când înscenează bagatele, Teatrul „Victor Ion Popa” o face mai întotdeauna din rațiuni conjuncturale, motiv pentru care respectivele montări țin afișul puțin timp și se înscriu rapid între efemeridele scenice. Dimpotrivă, când spectacolul este solid articulat și reprezintă o opțiune repertorială importantă, lucrurile se schimbă simțitor, publicul devine interesat și receptiv, critica însăși nu rămâne indiferentă și-și întinde rapid antenele receptoare,

evenimentele încep să se miște într-o direcție pozitivă. Montând „Anna Christie” de O’Neill, scena bârlădeană dovedește că-și respectă condiția artistică, aducând în prim-plan un mare dramaturg american, un tragedian de notorietate mondială, unul din acei monștri sacri ce au înrâurit în chip esențial teatrul modern. Ar fi demn de reamintit faptul că teatrul bârlădean a mai montat un O’Neill cu mai mulți ani în urmă („Luna dezmoștenirilor”), iar spectacolul de atunci a rămas în memoria cunoscătorilor. Dialectica receptării ne învață să privim nuanțat fiecare montare, dat fiind că nici un spectacol nu seamănă cu altul, împrejurările se schimbă, oamenii de asemenea, publicul însuși cunoaște mutații în planul receptării și sensibilității. Ajungem inevitabil la complexul de factori și la determinismul obiectiv, iar aici lucrurile se complică firesc. Să spunem, așadar, că opțiunea repertorială a fost mai întâi a regizorului-colaborator *Dorin Mihăilescu* și că instituția bârlădeană și-a însușit-o cu îndreptățire, cu legitimitate. Directorul de scenă este un cerebral capabil să-și conceptualizeze viziunea. Altfel spus, *Dorin Mihăilescu* nu lucrează empiric și cu spontaneități studiate, ci elaborat, riguros, pe baza unei documentări atente și a unei lecturi aplicate a textului. În clipa când s-a așezat la masă știe precis ce vrea și ce să ceară actorilor; îi repugnă improvizația, dar nu exclude inspirația, ideea fertilă născută în timpul lucrului. De aceea nu își încorsetează actorii. Dimpotrivă, îi incită să gândească și să creeze. Metafora mării ce se retrage în fața conștiinței lucide (foliile așezate pe scaune în debutul spectacolului) și metafora oglinzii (panourile lucii) au forță sugestivă și invită la meditație. Complementar, ceața, vuietul mării și țipătul pescărușilor creează atmosferă și potențează drama. Scenografic, spectacolul se susține cu deosebire în partea a doua (șleful ca scenă a vieții); în prima parte, cadrul scenografic este previzibil, comun și inert și nu impune conotațiile estetice necesare. Ni se pare - poate ne înșelăm — că scenografa *Adriana Raicu-Petre* a intrat într-un câmp al blazării, ca să nu spunem al plafonării artistice. Altfel nu se explică puțină cantitate de

imaginație creatoare pusă în joc și impresia puternică de déjă vu.

Regizorul a suplinit incongruențele scenografice și a gândit riguros semnificațiile spațiului: „Uscatul (portul, cârciuma, ferma etc.) este spațiul instinctelor pulsionale primitive, al dorințelor refulate, spațiul decăderii. Aparent este stabil, conferă siguranță, aceasta pentru că instabilitatea psihică în această zonă se transformă în cădere stabilă. Șlepul este un spațiu insular instabil, spațiul izolării utopice, al căutării Eului, al rațiunii, al mărturisirii. Într-un astfel de spațiu, noi, oamenii aparent protejați de pericolul potențial, plutim către o lume ce nu ne oferă nici o garanție, nici o siguranță, ci dimpotrivă, ne oferă „șansa” de a ne afunda într-un abis devorator” (*Caietul-program*). Judecățile directorului de scenă sunt judicioase și dacă ar fi să corelăm datele teoretice cu realizările artistice efective, ar trebui să cităm încă o frază programatică din *Caietul-program*: „Spectacolul se dorește a fi o invitație la introspecție atât pentru public cât și pentru interpreții personajelor create de O'Neill, pătrunzând în lumea imaginată de autor în tragedia „Anna Christie” Obiectiv ambițios, neîndoielnic, pe care trupa bârlădeană l-a și atins într-o anumită măsură, și l-a lăsat în suspensie într-o anumită latură.

Dezideratul esențial rămâne acela al interiorizării dramei - or, din acest punct de vedere lucrurile sunt împlinite parțial. *Lily Popa-Alexiu* (protagonistă și în „Luna dezmoșteniților”), interpreta Annei Christophersen, își probează calitățile actricești nuanțând cu expresivitate o partitură dificilă, sugerând debusolarea existențială a eroinei, deruta, amărăciunea, blazarea (în prima parte), zbuciuul lăuntric, jocul orgoliului și al demnității, înnegurarea și iluminarea dragostei (în partea a doua). Sunt și momente de fals, mici stridente ori ecouri neconforme, pe întinderea unui rol acoperit, altminteri, cu profesionalism, distincție și instinct artistic sigur. *Marcel Anghel* (Mat Burke) n-a părăsit stilul „strigat”, replica exterioară, agitația factice, dar în cele mai bune momente transmite fiorul unei frământări sincere și credibile. *Constantin Petrican* (Chris

Christophersen) compune un tată blând și melancolic, mătăsos și înțelegător, poate cam dulceag, dar în orice caz în conformitate cu datele personajului obsedat de furia mării și, paradoxal, fascinat de forța ei irepresibilă. Secvențele de durere paternă paroxistică (momentul mărturisirii fetei) sunt interpretate excelent, cu un foarte bun dozaj al efectelor dramatice, în tonalitate adecvată, cu reținere și economicitate. *Elena Petrican* (Marthy Owen) compune un chip memorabil, al vampeii tomnatice și sentimentale, alternând inspirat momentele de euforie bahică dezlănțuită cu reculegerea subită, lucidă, emoționantă. Personajul se ține minte, în pofida unor stridente vocale și inadvertențe gestuale. Susțin roluri episodice (și la propriu și la figurat) *Virgil Leahu* (Larry), *Florin Predună* (Jonny), *Vasile Mălinescu* (Poștașul), *Mihai Dumitrescu* (Paul), *Cornel Șoltuz* (Doker II), *Petre Ionescu* (Doker I și Johnson). Spectacol ambițios și interesant, „Anna Christie” marchează un punct deasupra mediei artistice și ne dă certitudinea că nu va trece neobservat.

1994

„Cele două privighetori” de Dumitru Solomon

Este lesne de înțeles, pentru cititorul și spectatorul prevenit, că avem în față o comedie parabolică, specie predilectă a dramaturgului *Dumitru Solomon*, a cărui creație destinată scenei are ambitus filosofic, elevație, subtilitate și mizează pe un discret comic de limbaj. Caietul-program precizează, între altele, că autorul s-a inspirat, ca idee, dintr-un basm al lui Hans Christian Andersen. Câtă distanță este între basm și piesa conaționalului nostru nu se poate stabili cu precizie. Cert este că “autorul român construiește o parabolă ce pornește de la deficiențele de comunicare generate de

limbaj, ajungând la raporturile artist-putere, adevăr-minciună, competență-impostură” (Anca Rotescu). Regizorul spectacolului, infatigabilul *Bogdan Ulmu*, vede în piesă “o meditație ironică pe tema dictaturii, a adevărului, a libertății, a despărțirii artei autentice de cea falsă” Autorul însuși simte nevoia unei explicații, pentru a încheia paradoxal: “Piesa mea încearcă să refacă, pe cât e posibil, vechile granițe, să despartă autenticul de fals. În definitiv, nu este decât un basm, așa că până și copiii, cu sufletele lor curate, vor sesiza diferența dintre Bine și Rău, pe care, de mii de ani, morala biblică și filosofia antică încearcă să le explice oamenilor. Dar un basm rămâne un basm și nu are nevoie de explicații”

Directorul de scenă, în acord cu scenograful *Sandu Maștei*, a conceput un „eșafod” metaforic menit să plasticizeze ideile textului, să le dea corporalitate și să transpună spectatorul în lumea basmului. Costumele interpreților, fanteziste și suav-grotești, potențează senzația de poveste din vremuri imemorabile. Întregul decor, cu valorizări cromatice inspirate, în genul feeriei, recuzita, costumele, eclerajul și jocul actoricesc sunt orchestrate cu dibăcie și transmit spectatorului o stare de visare senină, de beatitudine lucidă. Replicile sunt cel mai adesea mătăsoase și doar rareori frizează intransigența. *Bogdan Ulmu* are o imaginație debordantă, luxuriantă și generoasă. Finalul însuși este rezolvat... poetic, în mișcare lentă, descompusă, chiar dacă, în esență, un dictator este îndepărtat de pe scena istorică pentru a-i lua locul Ceasornicarul, mesagerul timpului implacabil.

Spectacolul este agreabil și place, ca un moment suav și metafizic. Cu un devotament exemplar, actorii au intrat în „jocul” regizorului, urmându-l credincios pe cărările basmului: *Constantin Petrican* (Abuliu), *Marcel Anghel* (Fenol), *Dana Tomiță* (Steluța), *Virgil Leahu* (Vay), *Elena Petrican* (Strungăreța), *Eudoxia Volbea* (Macsenia), *Lily Popa-Alexiu* (Privighetoarea), *Sorin Gheorghe* (Faptele bune), *Geta Cacevschi* (Faptele rele). Un spectacol pentru toate vârstele... tinere.

1996

„Neînțelegerea” de Albert Camus

Dacă judecăm, la rigoare, spectacolele montate în ultimii ani de regizorul Dorin Mihăilescu pe scena teatrului bârlădean („Scaunele” de *Eugen Ionescu*,” „Anna Christie” de *Eugene O’Neill* și, recent, „Neînțelegerea” de *Albert Camus*), constatăm că nu avem de-a face cu bagatele, cu *piesuțe* ușurele din categoria acelor ce umplu frenetic afișele unor teatre și binedispun publicul fără a-l tulbura în vreun fel. Dimpotrivă, avem în față piese importante ale unor „monștri sacri” ai teatrului universal modern, autori de un prestigiu consolidat și indubitabil. Constatarea noastră vine să reconfirme un adevăr intuit mai demult: regizorul și-a asumat un program estetic și ține să-l înfăptuiască, rezistând tentațiilor – omeneste de înțeles – de a pune în scenă comedioare frivole, cu succes garantat de casă și de public. *Dorin Mihăilescu* n-a optat pentru această cale facilă, înțelegând să-și respecte opțiunile axiologice și să-și asume, implicit, riscurile inevitabile ce derivă de aici: impopularitate, sincope de comunicare interpersonală, posibile tensiuni și animozități contraproductive. Spectacolul cu „Neînțelegerea” a avut o *gestație* dificilă, după mărturisirea (neoficială) a regizorului însuși, prelungindu-se incredibil până la un an și o lună (9 aprilie 1996 – 18 mai 1997), ceea ce reprezintă, desigur, o insolită longevitate a *stagnării sau încremenirii în proiect*, cum ar spune „reformiștii” de astăzi. Pentru criticul de teatru nu sunt deloc importante motivațiile unei întârzieri peste limitele normale (îmbolnăviri intempestive, hiatusuri nedorite în ritmul repetițiilor, vacanță estivală, discontinuități și disfuncționalități mărunte și diverse). Esențial este *produsul finit*, spectacolul cristalizat din toate punctele de vedere, pe care publicul îl contemplă în consecință, ca pe o structură coerentă: textul literar-dramatic, socotit unanim componenta fundamentală a spectacolului, concepția regizorală, viziunea scenografică, decorurile,

vestimentația, recuzita, jocul actoricesc, eclerajul, muzica etc.

Optând pentru „Neînțelegerea”, *Dorin Mihăilescu* a avut în vedere valențele existențialiste ale teatrului camusian: tragismul vieții, singurătatea, alienarea, angoasa, durerea paroxistică, revolta împotriva destinului. Omul față în față cu datul sorții (*fatum*) nu poate fi decât un învins (exact ca în teatrul antic), purificarea (celebrul *catharsis* elin) înfăptuindu-se prin raportare la valorile morale eterne și sacrosancte ale umanului. Ceea ce este frapant de la începutul și până la sfârșitul acestui spectacol atât de frumos și de expresiv este axa sa religioasă: *glisarea în mistic*. *Dorin Mihăilescu* a împins lucrurile foarte departe pe acest făgaș, forțând sensurile fundamentale ale textului pentru a ne oferi un Camus mistic, surprinzător, șocant, derutant. După cum se știe foarte bine, marele scriitor n-a fost un spirit mistic în sensul riguros al termenului, cum a fost, bunăoară, tot în spațiul spiritual francez, *Paul Claudel*. Mărturisirea scriitorului – reluată în *Caietul-program* – nu poate și nu trebuie înțeleasă ca o adeziune necondiționată și trebuie privită cu relativism și detașare: „*Legile naturii l-au silit pe Cristos să trăiască în mijlocul minciunii și să moară pentru o minciună. În acest sens numai, Isus întruchipează întreaga dramă omenească. Este omul-perfect, fiindcă a realizat condiția cea mai absurdă. Nu-i Dumnezeu-om ci omul-Dumnezeu. Și ca el, fiecare dintre noi poate fi răstignit și înșelat într-o anumită măsură*”. Tot Camus a făcut o precizare la fel de importantă din perspectiva omului revoltat, pe care e bine să ne-o reamintim mereu: „*Neînțelegerea încearcă să fie într-o transpunere contemporană vechea temă a fatalității. Publicul e cel care ne va spune dacă este reușită. Dar după terminarea tragediei ar fi greșit să se considere că această piesă pledează pentru supunere în fața fatalității. Dimpotrivă, este o piesă de revoltă și ar putea chiar cuprinde o morală a sincerității*” (*Caietul-program*). Noi persistăm în ideea că a identifica *fatalitatea* cu *Dumnezeu* înseamnă a micșora statura morală a omului revoltat. Nu apreciem condiția omului ca jucărie în mâna destinului.

Este cât se poate de limpede pentru spectatorul avizat că o atare concepție regizorală trebuia să se regăsească (și chiar se regăsește) în orizontul scenografic (semnatar al scenografiei: *Sandu Maftei*). Un Isus crucificat domină fundalul scenei; copilul Jan va fi crucificat la rândul-i, sugerând un tâlc psihanalitic străveziu și anticipând simbolic destinul maturului Jan; Mama va fi ea însăși așezată pe cruce; apoi Martha se va așeza pe cruce, într-un gest ce semnifică finalmente acceptarea destinului. Într-o secvență finală explicită, scena este inundată de cruci, peste care putem presupune că o omenire ce-și pierde tragic axa morală se va așeza într-un ultim gest divinătoriu și autoflagelant. Pe acest *palier* al înțelegerii lui *Camus*, cuvintele regizorului își găsesc o justificare. Altfel spus, coerența mistică a montării are la temelie concepția regizorală, care, discutabilă sau nu, există ca atare și nu poate fi ignorată: „*Cu cât omul caută mai mult să se apropie de Lumină cu atât obstacolele sunt mai mari și astfel poate greși, păcatul este mai mare, iar lupta cu propria sa personalitate devine tot mai crâncenă și nu de puține ori omul nu rezistă. Salvarea, singurul mijloc de a putea răzbate este comunicarea cu Spiritul Sacru. Comunicarea omului cu Dumnezeu se poate realiza numai prin rugăciune. Numai astfel Dumnezeu ni se va revela. Pentru că, așa cum spunea Petre Țuțea, „Dumnezeu nu ți se arată, ți se revelează” Revolta omului, în concepția lui Camus, este dată de natura sa umană, împotriva unui univers ostil pe care nu-l cunoaște, împotriva singurătății. Vinovat sau nevinovat, omul tot suferă. Moartea, paradoxal (ca să nu spun absurd), este finalitatea atât a bunului cât și a răului. Revolta omului sfârșește prin a se transforma în supunere – față de Cuvântul Divin (Logos) și în fața destinului (care este chiar cunoașterea – drumul spre Lumină). Moartea nu trebuie privită ca o pedeapsă ci ca protestul suprem împotriva unei lumi a crimei și a sângelui. Oamenii trebuie să se solidarizeze împotriva acestei lumi a păcatului și să limiteze catastrofa. Omul nu poate elimina pricina răului, care există tocmai pentru a revela binele, calea dreaptă care*

trebuie urmată. Solidaritatea incumbă comunicarea ce nu poate fi justă decât prin Cuvântul Sacru” (Caietul-program).

Știm bine că „Neînțelegerea” se poate juca și într-un decor auster, fără nici un adjuvant scenic. Se poate juca însă și în *maniera Mihăilescu*, pe care o legitimează tocmai montarea de față – probă vie a vocației creatoare a regizorului. Am spune că, dintr-un impuls irepresibil orientat spre vizualizarea șocantă cu orice preț, regizorul a așezat în scenă fel de fel de obiecte-simbol, cu o mai mare sau mai mică forță de sugestie, într-o dispunere logică și semnificativă. Remarcăm în sistemul de vizualizare propus de regizor și de scenograful *Sandu Maftei* fuziunea fericită a componentelor spectaculare: jocul actoricesc (cu inegalitățile inerente), atmosfera tensionată, cadrul scenografic organizat esențialmente în tonalități tragice (crucile, toaca, muzica, eclerajul). Spectacolul are energie emoțională și asigură impactul afectiv-participativ al sălii. Tablourile sunt caligrafiate expresiv, contând pe bune efecte vizuale, ce reverberează în spațiile sufletești.

În jocul actoricesc sunt de găsit câteva atribute caracterizante: expresivitate, nuanțare, trăire sufletească răvășitoare, neliniște, teamă, premoniție, durere, speranță, revoltă, suferință atroce. În fond, ce poate fi mai trist și mai inhibant decât absurdul existenței? „*Nu pot să trăiesc în deșertul ăsta!*” – strigă deznădăjduită Maria și înțelegem din țipătul ei disperat că pustiul lăuntric este acela care o macină după moartea bărbatului iubit.

În pofida greutăților, incertitudinilor și semnelor de întrebare ce au planat asupra acestei premiere, se poate observa că lucrurile s-au așezat în cele din urmă în matca lor firească, trupa vădind încredere în forțele proprii și devotament artistic. Altfel n-ar fi fost posibilă reușita interpretativă și izbânda de ansamblu a spectacolului. Dibuirile sufletești ale mamei, interogațiile ei tulburătoare, clamările dureroase, bănuielile, premonițiile, disperarea mută, prăbușirea finală au fost bine interpretate și sugerate de *Elena Petrican* (Mama), care are câteva momente de

excelentă involburare vocal-sufletească, un patos reținut și o înrâncenare resemnată ce ne amintesc de tragedia antică. O mască memorabilă ne propune *Constantin Petrican* în rolul bătrânului servitor. Dacă am înțeles bine ambiguitatea voită și studiată a personajului, acesta sugerează, pe de o parte, un *Dumnezeu* antropomorfizat, hieratic și justițiar (are și un bici în mână), pe de alta, o entitate... metafizică rău-prevestitoare (râs insinuant-amenințător), un agent al *Cenzurii transcendente*, veghind, într-o solemnă abstragere, execuția protagonistului precum și celelalte atât de fastuoase crucificări. Condiția de simplu servitor și-a depășit-o categoric și trebuie să admitem că figura sa persistă în memorie. Au contribuții artistice demne de reținut *Marcel Anghel* (Jan) – aici blând-deferent și mătăsos, comprehensiv-afectuos, mânat de destin spre un deznodământ implacabil, de care nu este în fiecare clipă conștient, *Lily Popa-Alexiu* (Martha) – cu reușite incontestabile (secvența nebuniei finale ș.a.), dar și cu două-trei rezolvări interpretative factice și *Dana Tomiță* (Maria), reținută, sobră, eficientă, fără mari vibrații. Excelente costumele și măștile celor doi cerberi, *Simón Salcă-jr.* și *Cătălin Gheorghe*.

S-a spus despre „Neînțelegerea”, încă de la avanpremieră, că este cel mai bun spectacol bârlădean din ultimii 20 de ani. Tot ce se poate. Cum în artă comparațiile sunt greu de susținut cu argumente pe care să le admită toată lumea și cum ierarhizările peste timp sunt cel mai adesea irelevante, să spunem deocamdată că am văzut un spectacol important, care vine la timp pe afișul bârlădean, după o perioadă de *giumbușlucuri* scenice fără ambitus estetic.

1997

„Boeing – Boeing” de Marc Camoletti

Zgârcit până la avariție cu premierele sale, devenite de la o vreme *rara avis*, Teatrul „Victor Ion Popa” din Bârlad acuză în plus și servituțile tranziției, care tranziție- nu-i așa? – dă un stres acut: publicul vine greu, dedat la viața sedentară grație televizorului, biletele sunt ieftine, prea ieftine, cheltuielile de producție – mari, regizorii – pretențioși și pragmatici (unde este elanul stahanovist de altădată?), actorii plini de ifose și de mofturi, actrițele – capricioase și imprevizibile etc., etc. Ca și alte câteva scene din afara Capitalei, scena bârlădeană simte perfidia „cercului vicios”: încasările modice nu permit montări de mare calibru; lipsa montărilor de referință nu îngăduie încasări la nivelul așteptărilor. Odată cercul închis, cum se poate ieși din menghinea lui cinică? Aflat la Bârlad, ministrul culturii, dl. *Ion Caramitru*, actor reputat până în 1989, deci cunosător din interior al treburilor teatrale, a decretat sentențios: „*Privatizați-vă!*” Poate că imperativul acesta a sunat mai suav decât bănuim în gura artistului-ministru, poate că exagerăm în tălmăcirea unor conotații altminteri transparente și blând-paternaliste. Cert este că îndemnul, ferm sau mătăsos, insinuant sau ritos, pare menit să dea frisoane tuturor managerilor teatrali din România, cu reverberațiile de rigoare până la coafeze și garderobiere. Frumos spus, adânc rostit, demn de cota teatrală ridicată a domnului ministru, dar... brusc se nasc interogații fără răspuns: „*Cine să cumpere teatrul? Odată cumpărat, vor pica din cer cu hârzobul actori, regizori, pictori-scenografi?*” Replica „de un patetism neoshakespearian a domnului Caramitru răsună în pustiu. Dacă mâine, teatrul bârlădean ar pierde alocațiile bugetare, e probabil că s-ar dizolva în maximum trei luni (ca să nu spunem *instantaneu*, căci ar fi păcat să rostim tocmai noi aserțiuni catastrofice!). În democrația românească atât de originală și de păguboasă (până acum), *contextul ne omoară!* În *contextul actual*, teatrul nostru, al tuturor, singura

instituție profesionistă de spectacole din județul Vaslui (și din viitorul județ Tutova) are a se lupta, aidoma *Cavalerului Tristei Figuri*, cu morile de vânt ale trecerii impetuoase de la socialism la capitalism. Oropsit de dictatură, teatrul bârlădean se vede marginalizat și în democrație – ceea ce este, să recunoaștem, o mare nedreptate, o nedreptate srigătoare la cer.

Pe acest fond, al unei drame... existențialiste, salvatorul nu poate fi decât infatigabilul, infailibilul, omniscientul, omnipotentul, superman-ul directorilor de scenă din România – *Bogdan Ulmu*. Cel mai recent gest creator al său este mai mult decât genial, este super-genial, fiindcă mega-starul aflător (încă!) pe malurile Bahluiului (pentru puțină vreme, fiindcă Broadway-ul îl așteaptă!) a montat la Bârlad o comedie destul de... senzațională, intitulată aerian-visător și tautologic „Boeing – Boeing”, semnată de *Marc Camoletti* (cine n-a auzit de *Marc Camoletti*!?), tradusă de *Traian Zecheru* (cine n-a auzit de *Traian Zecheru*!?) și adaptată de *Bogdan Ulmu* (vezi mai sus). Suntem în anul teatral 1997, adică 7505 de la facerea lumii (N.B. Dacă *Bogdan Ulmu* nu exista trebuia musai inventat!). Cuprinși de extaz citim în *Caietul-program* câteva rânduri bine simțite, semnate de *Marcel Achard* (cine n-a auzit de Marcel Achard!?): „El (autorul, n.n., T.P.) ironizează lumea în care trăim, dar îi descoperă și poezia. El acuză și dezvăluie disproporția dintre gravitatea evenimentelor și superficialitatea personajelor. Și fără să aibă aerul că îndreaptă cât de cât ceva, ne propune o meditație asupra vieții, mai profundă decât s-ar părea la prima vedere. El ne face să râdem, el vrea mai presus de orice să ne facă să râdem. Dar dincolo de culorile vesele, autorul lui „Boeing – Boeing” ne lasă să întrevădem câteva pete sumbre. Sub nebunia intrigii, câte „adevăruri crude!” Combate bine stimabilul. Poți să-l contrazici? Nicidecum! După cum nu-l putem contrazice nici pe impetuosul Bogdan Ulmu, care ne lămurește doctoral în eseul său destul de... abisal publicat vis-a-vis de exegeza achard-iană și intitulat nici mai mult, nici mai puțin „Viața în aer”: „Nu pun prima oară o comedie.

*Nici o comedie neo-bulevardieră. După un bulevard clasic (Feydeau) și unul... socialist (Valentin Munteanu), iată că pun acum, tot la Bârlad, o piesă contemporan-occidentală de M. Camoletti – un notoriu meșteșugar al qui-pro-quo-ului. Piesa e un excelent pretext pentru destindere, într-o epocă de tranziție stresantă. Râdeți, deci, de Bernard (un Don Juan ratat), de Robert (un Don Juan de perspectivă), de Berta (menajera isterizată) și de cele trei stewardese puse în dificultate de autor, de mine și de riscul vieții în aer liber. Voi, fideli spectatori, aveți grijă să nu rămâneți suspendați printre nori! Finalul spectacolului nostru vrea să vă readucă pe pământ: unde, oricât de austeră pare viața, e mai sigură... ” Ce ar mai fi de spus când toate ideile au fost rostite deja de doi monștri (fie și sacri) ai teatrologiei contemporane? Cronicarul are a-și face datoria până la capăt, pe ori sub scut. Să spunem, deci, că spectacolul *ulmian* există, el nu este o ficțiune dătătoare de vertijuri meta-fizice. Și dacă există, poate fi *ipso facto* evaluat, sau, cum zice memorabil un clasic hâtru nevoie mare, *drămluit*. Acolo, în textul naratorului clasic, era vorba de pupăză (cine umblă cu cioara vopsită se cheamă că tot pupăză are în traistă, fiindcă Dumnezeu dă, dar nu bagă și-n traistă!), iar aici întâlnim *trei pupeze*, trei stewardese plutind prin aerul *ulmian* și amante insașiabile tot aici, pe pământ.*

Sigur că Bernard (*Gruia Novac-junior*) le planifică riguros, după orarul curselor aeriene, spre a nu se întâlni toate trei în casa pofticiosului „cocoșel”, consiliat și sprijinit la nevoie de sfetnicul său de taină, amantul contaminat Robert (*Marcel Anghel*). Sigur că ireparabilul se produce, în virtutea logicii implacabile a întâmplării, pe care poporul nostru a sintetizat-o strălucit în maxima „De ce ți-e frică de aia nu scapi!”, dar există un zeu protector al amozelor fără frontiere, al Don Juan-ilor fără limite, care le aranjează pe toate. Și de aici până la happy-end n-a mai fost decât un pas. Ca și de la sublim la ridicol (Napoleon dixit!). Dacă facem abstracție (momentan) de stresata femeie în casă Berta (*Eudoxia Volbea*),

rămân cele trei grații, mereu disponibile, mereu pofticioase, mereu revendicative și achizitive (achiziția de bărbați este la modă), Jacqueline (*Dana Tomiță*), Helga (*Geta Cacevschi*) și Janet (*Codruța Pușcașu*). Rostul lor nu este să fie toate o apă și-un pământ și chiar nu sunt: fiecare cu talentul propriu (despre anti-talent noi nu vorbim și nici nu scriem!), cu disponibilități personale de expresie verbală, gestual-atitudinală și afectivă (sufletul nu se mai poartă, fetelor!), mișcându-se cu aplomb pe scenă, care unduindu-și șoldurile, care răcnind în inimitabilul stil... prusac, care graseind americanăște – ceea ce ne-a amuzat peste poate.

Tot spectacolul este de fapt nespus de comic, în toate sensurile, și voluntar și involuntar. Râzi ca prostul (scuzați vorba... proastă!) și te convingi odată mai mult că regizorul *Bogdan Ulmu* are vocația râsului (pentru sine și pentru alții) și că nu întâmplător este contemporanul nostru. A face lumea să râdă nu este o însușire oarecare, de toată ziua, ci nici mai mult nici mai puțin decât rațiunea de a fi a regizorului, care, încheind pactul cu Satana (cu Teatrul), a găsit de cuviință să izbucnească într-un homeric hohot de râs. Ciudat, nu?!

1997

„Miss România” de Sică Alexandrescu, după Alfred Hannequin

O comedie sprintară, comestibilă, pentru toate vârstele, luminoasă ca o zi de concediu estival, "Miss România" de Sică Alexandrescu, mai exact o „adaptare” liberă a reputatului regizor după obscurul dramaturg Alfred Hannequin, a stat la baza spectacolului inaugural al teatrului bârlădean în stagiunea 1997-1998. Dacă amnezia nu ne joacă feste, ne amintim bine că montarea actuală figura la un moment dat în programul ferm al stagiunii

precedente, constatare ce ar putea trece în ochii unora drept o maliție ieftină dacă n-ar fi și adevărată. Ar fi însă o eroare impardonabilă din partea noastră să numărăm mereu, cu obstinație, premierele scenei bârlădene și să le raportăm, pedant, la limitele impuse ale fiecărei stagiuni. Exercițiul acesta aritmetic nu este lipsit de riscuri: ne amintim, din proprie experiență, că tentative anterioare de evidențiere riguroasă a realizărilor fiecărei stagiuni s-au soldat cu unele mici crispări orgolioase din partea gazdelor. Arborând adevărul axiomatic că și soarele are pete, să notăm un detaliu de istorie a teatrului: spectacolul cu „Miss România” s-a jucat pentru prima dată în anul 1937 de către compania „Grigore Vasiliu-Birlic”, de unde probabil și sintagma ce s-a impus printre oamenii de teatru, cum că am avea de-a face cu o „comedie birliciană” Într-adevăr, factura piesei ne amintește întrucâtva de verva spumoasă a foarte popularului actor, de însuflețirea sa extraordinară, ce friza câteodată delirul, iar altădată grotescul. Un lucru ni se pare de asemenea semnificativ: deschizând stagiunea cu asemenea înscenare, instituția bârlădeană a ținut să descrețească frunțile spectatorilor săi fideli, care în viața de toate zilele sunt fatalmente încruntați, mohorâți de spectrul șomajului, de scumpete, de nesiguranță și alte pericole potențiale ce pândesc biata noastră existență diurnă și nocturnă. Să reținem, în context, un detaliu elocvent: având scena indisponibilă (în renovare), spectacolul respectiv, cotate oficial ca o *avanpremieră* (cu public, un public receptiv și sobru), s-a jucat în incinta Casei de cultură a sindicatelor, într-o ambianță ce ni s-a părut propice actului teatral, senină și sărbătorească. Regia poartă semnătura unui veteran al Teatrului „Victor Ion Popa”, secretarul literar de o viață... și ceva, *Vasile Mălinescu*, devenit demult director de scenă prin forța ineluctabilă a circumstanțelor, fiindcă în vremuri nestatormice (vorba cronicarului, când omul e sub vremi și nu invers), în criza prelungită de regizori pe care o cunoaște scena locală, face teatru cine poate. Iar Vasile Mălinescu poate, fiindcă a dobândit experiență prin

decenii, este maleabil, adaptându-se clipei, ca trestia (gânditoare, Blaise Pascal!), găsește întotdeauna punțile de comunicare cu actorii, are disponibilități artistice și timp berechet în față. Forțând un paradox, am putea spune că prietenul nostru, regizorul, este un artist de viitor, care-și poate încerca puterile și cu lucruri mai grele. Să admitem, sincer, că predilecția pentru comedia lesne digerabilă poate fi satisfăcută și contrapunctic, în alternanțe benefice pentru teatru: un spectacol mai ușurel, deconectant și cu priză la public, asociat cu altul în registru grav și cu o greutate specifică mai mare.

Ar mai fi de spus că armonizarea regizor-scenograf (semnatarul scenografiei este *Sandu Maftei*) s-a înfăptuit fără stridențe și fără dificultăți. Am simțit acest lucru privind decorul de o luminozitate... meridională, frizând kitsch-ul, pe ici, pe colo, prin părțile esențiale, sugestiv neîndoielnic, aplicat și funcțional, contând pe „suprafețe” și mai puțin pe „adâncimi”. De fapt, dacă ne gândim bine, nici nu prea poate fi vorba de „adâncimi” întrucât povestea cusută subtil...cu ață albă nu dă vertijuri, este agreabilă, savuroasă și provoacă râsul lesne, ceea ce este suficient pentru o „comedie fără pretenții”. Altfel spus, obstinția marelui industriaș de la Fălticeni, Matache Gherasim, de a-și mărita fata, pe zglobia Nutzi, cu stângaciul, greoiul, ternul asociat Gogu Năvârlie, se vede încununată de succes, după câteva peripeții cu suspens, foarte nostime și întrucâtva previzibile, fiindcă este de bon-ton, nu-i așa, ca un aranjament matrimonial să se vadă confruntat și cu niscaiva obstacole. Altfel, cădem în monotonie și declanșăm... somnolența publicului.

În planul interpretării actricești ar fi de semnalat – dincolo de crispările inerente unei avanpremiere – prestația de bun augur a lui *Constantin Petrican* (Matache Gherasim), *Virgil Leahu* (Gogu Năvârlie), *Gruia Novac-jr.* (nuanțare, expresivitate, finețe), precum și contribuțiile relevabile ale celorlalți interpreți: *Eudoxia Volbea* (Ortansa), *Codruța Pușcașu* (Nutzi), *Geta Cacevschi* (Agatha Vasiliu), *Sorin Gheorghe* (Roșoiu), *Dana Tomiță* (Coca), *Otilia*

Huzum (Zoica), *Ruxandra Petru* (Fira), *Vasile Preda* (Birjarul). Speranța firească este aceea că spectacolul „se va mai așeza”, artisticește vorbind, și va suscita interesul sporit al publicului. Optimiști din fire, considerăm că „Miss România” vine la timp pe afișul bârlădean, ca să ne bucure ochiul și să ne veselească sufletul. Fără angoase, fără dureri de cap.

1997

„O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale

Evenimentul teatral al stagiunii bârlădene 1997-1998 poate fi socotit spectacolul cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, în regia lui *Bogdan Ulmu* și scenografia lui *Sandu Maftei*. Aserțiunea nu este deloc gratuită, susținându-se cu argumente aflate la îndemână, unele de ordinul evidenței, altele din câmpul axiologic. Este o surpriză, bunăoară, să constatăm – consultând fișele noastre de istorie teatrală – că binecunoscuta comedie caragialiană nu s-a montat niciodată la Bârlad în 43 de ani de existență a instituției. Genialul comediograf a fost jucat cu *O scrisoare pierdută* în stagiunea 1958-1959 (O, tempora!) și cu *D’ale carnavalului* în stagiunea 1978-1979. Un hâtru observa malițios că, la Bârlad, *I. L. Caragiale* este montat din 20 în 20 de ani – ceea ce este perfect adevărat dacă privim calendarul premierelor menționate mai sus. Împrejurarea are de ce să ne pună pe gânduri. Admițând că ritmul acesta mai mult decât lent va fi păstrat, înseamnă *ipso facto* că abia în secolul prim al mileniului trei s-ar putea înfăptui în orașul rulmenților *Integrala Caragiale* (realizată deja, într-un interval temporal mult mai scurt, la Craiova).

Opțiunea repertorială a regizorului *Bogdan Ulmu* trebuie, așadar, salutată cu toată căldura, fiindcă aparține *orizontului axiologic* și se alătură firesc și benefic altor înscenări bârlădene

importante din ultimii 7-8 ani. Aș enumera doar *Rinocerii* de Eugen Ionescu (regia *Bogdan Ulmu*) și *Neînțelegera* de Albert Camus (regia *Dorin Mihăilescu*).

Directorul de scenă – cunoscut și ca un caragialeolog infatigabil și fecund, un spirit sagace și scormonitor, un intelectual mobil asociativ / disociativ, capabil să îmbine într-o structură complexă datele regizorului cu acelea ale literatului, eseistului, umoristului într-o simbioză ce exclude dizarmoniile și discrepanțele – a abordat textul caragialian dintr-un unghi novator, evitând cu grijă extremele, care au – se știe bine – o forță tiranică: pe de o parte, înscenarea obedient-tradiționalistă (piesa: text sacru, inalienabil etc.), pe de alta, montarea ostentativ și țipător modernă, personalistă, egocentrică (textul ca... pretext). *Bogdan Ulmu* a optat pentru judicioasa și echilibrata cale de mijloc, îmbinând *tradiția* cu inovația, admitând ritos-sceptic adevărul imposibil de clintit: *cel mai greu în România este să montezi un Caragiale*. Paradox strălucit ce nu suportă contrazicere. Mediana justă în cazul de față a implicat eludarea dibace a capcanelor... extremiste. Regizorul a valorificat eficace atât lecția marelui *Sică Alexandrescu* precum și pe aceea a marelui *Liviu Ciulei*, sugerând, implicit și explicit, propria partitură regizorală (*ulmiană* sau *ulmistică*, despre *ulmologie* urmând a se vorbi, probabil, ceva mai târziu). Așadar, novatorul *Bogdan Ulmu* aduce în ecuația spectacolului bârlădean câteva elemente creatoare peste care nu se poate trece. Vom reliefa patru' dintre acestea, pe care le considerăm probante pentru demonstrația estetică. A fost evident pentru toată lumea (avizată) că rostul, ponderea și contribuția scenică și artistică ale lui Spiridon au fost amplificate cu bună știință de regizor, iar actorul (*Constantin Băcică*, debut) a găsit resursele necesare pentru a răspunde comenzii regizorale. Pricăjitul, oropsitul și insignifiantul Spiridon din vechile montări, pe care toți îl agrează verbal și, prin tradiție, primește mereu scatoalce de la jupân, are în spectacolul bârlădean o partitură interpretativă, gestual-atitudinală substanțial modificată.

El comite ceea ce în limbaj juridic modern se cheamă *hărțuire sexuală*, pipăind-o agresiv și pofticios pe Zița, căreia – nu-i greu să ne închipuim – i-a pus gând rău (sau bun, depinde de perspectivă). Este ușor de presupus că odată consumată explozia erotică preliminară și conjugală cu un Rică Venturiano romanțios și declamativ, Zița va ajunge în brațele insistentului băiat de pricopseală și bun la toate în casa lui Titircă. A doua noutate vizează pe Chiriac însuși (*Marcel Anghel*). Actorul glisează convingător, în ordine artistică, între doi poli: înnegurat de gânduri sinucigașe în prima parte, făcând chiar proba unui ștreang improvizat (glumă cam sinistă) și autoritar, dominator în partea a doua, când ordonă pur și simplu stăpânului, clamând înalt, să-și facă rondul. Este o propunere actoricească interesantă și cu pondere în spectacol, integrată judicios, după opinia noastră, sistemului de relații ce definesc și leagă personajele comediei. Regula presupune să știm clar cine pe cine domină și cine se supune definitiv ori numai conjunctural. În al treilea rând, s-ar cuveni să spunem că *Bogdan Ulmu* este până acum singurul regizor român care a avut curajul (în premieră mondială, după propria-i mărturisire) să integreze jocului scenic efectiv pe Ghiță Țârcădău. Toți teatrologii noștri importanți, în frunte cu maestrul *Valentin Silvestru*, l-au plasat pe Țârcădău în categoria insolită și inevitabilă a *personajelor care nu apar*. Fostul soț al Ziței, „mitocanul”, confiscat definitiv de plăcerile bahice, este interpretat în tușe expresive, cu o bună intuiție scenică, de *Gruia Novac-jr.*, care conturează inspirat aci fandările coșcoșești împiedicate ale păgubosului personaj, aci abulia insinuată prin aburii alcoolului.

În finalul spectacolului (a patra noutate pregnantă), întristatului Țârcădău, aflat în prim-planul scenei, evident, cu sticla în mână, i se alătură jupân Dumitrache (*Virgil Leahu*). Ei sunt Peste câțva timp, probabil, vor fi trei, cu Rică Venturiano, pe care – într-o ipoteză perfect plauzibilă îl va disloca impetuosul amarez în devenire Spiridon. Titircă Inimă-Rea a fost configurat scenic de

Virgil Leahu, actorul având aici o prestație demnă de atenție (minus pierderile de altitudine), sugerând cu profesionalitate *ambițul de familist* al chereștegiului, vigilența sa fals-autoritară, poza marțială (vidată de substanță) a căpitanului de gardă civică, rictusul bănuelnic de o clipă, iluminarea senilă. Este cert o bună schiță de portret. Pitoresc și nuanțat, *Constantin Petrican* (Nae Ipingscu) transmite excelent prețiozitatea tâmpă la lectura ziarului, este vivace, credibil, agitat cu folos și doar uneori înregistrează căderi de tensiune artistică. Colțuros, dinamic și tăios este *Sorin Ghiorghe* (Rică Venturiano), nițel factice în câteva momente, dar cu o bună intuiție a rolului. *Lily Popa Alexiu* (Veta) pendulează interpretativ adecvat între consoarta abulică, somnolentă, copleșită de migrene, dedată sedentarismului molatic și felin și femeia aprigă ce-și susține patetic amantul, remontându-l atunci când acesta cade psihic. O Vidră ambițioasă *in nuce*. *Doina Mantale* (Zița) a portretizat scenic femeia aprigă-isterică, o mahalagioaică vitală, lipsită de inflexiuni sentimentale, care-și cunoaște interesul și negreșit acceptă conjunctural legătura cu Rică Venturiano pentru că e de bon-ton. Este de presupus că nu va refuza, în viitor, nici asiduitățile lascivului Spiridon. Această echipă actorească a găsit cheia mișcării și existenței (fie ea și furtunoase) în spațiul scenografic gândit și realizat de *Sandu Maftei*. Contemplăm o structură etajată, ca o secțiune transversală în casele jupânului, ceea ce facilitează simultaneități temporale hazoase: sus, Veta, dormitând, visătoare, absentă și vag obosită, iar la același nivel, pe „tronsonul” vecin, Chiriac, mereu de veghe, mereu cu ochii în patru, putând trece lesne peste spațiul gol ce-i desparte doar prin simpla culcare a unei scânduri late; dedesubt – acareturi și spațiul de manevră pentru căpitan, pentru sergent și pentru ceilalți. Scheletul caselor în renovare nu blochează ci stimulează privirea și curiozitatea spectatorului. Acest câmp scenografic este funcțional, permite mișcarea pe verticală și pe orizontală și înlesnește deopotrivă expediția nocturnă în căutarea *bagabontului*. (Iar acesta va fi trădat

cu cinism, pe față, de maleficul Spiridon). Focurile de armă au o bună rezonanță în acest spațiu al dezagregării morale.

Se pot reține secvențe de efect precum scena în care cherestegiul și ipistatul înfig stegulețe în podea, simulând ridicol tactici cazone în fixarea unui câmp de luptă, ori aceea în care fiorosul Chiriac intră în scenă cu un cuțit și cioplește nervos un lemn – gest rău-prevestitor.

Demult sedus de gaguri, *Bogdan Ulmu* nu a ezitat să recurgă la câteva și în acest spectacol, iar publicul le socotește savuroase și le gustă ca atare.

Montarea cu *O noapte furtunoasă* reconfirmă vocația scenei bârlădene de a renaște după câteva bagatele nostime și poate necesare și atestă profesionalismul riguros și bine temperat al regizorului.

1998

„Acul cumetrei Gurton” de William Stevenson

Ultima premieră bârlădeană a stagiunii 1997-1998 a fost reprezentată la 7 iunie 1998, fiind vorba de „*Acul cumetrei Gurton*”, o farsă medievală atribuită de specialiști lui William Stevenson. Un eminent traducător al operei lui Shakespeare, Leon Levițchi, considerat pe bună dreptate un shakespeareolog de referință în spațiul cultural românesc (tălmăcitor și al lui Stevenson), precizează în „*Istoria literaturii engleze & americane*” (citată în *Caietul-program*): „Paternitatea farsei *Acul cumetrei Gurton* nu a fost încă stabilită, deși i se atribuie de obicei lui W. Stevenson, membru al consiliului științific de la Cambridge între 1551-1554, când se crede că a fost scrisă” Același *Caiet-program* nuanțează informațiile de istorie a dramaturgiei engleze: „Apărută în 1556, este considerată de unii ca lucrarea unui autor anonim, iar de alții atribuită lui William

Stevenson sau lui John Still, ambii foști elevi ai colegiilor, ulterior deveniți „magiștri în arte ai Universității” (titlu care ar echivala cu cel modern de „doctori în litere și filosofie”). În ediția tipărită a textului, numele autorului este reprezentat numai de inițiala „S” Prima reprezentare a farsei a avut loc la Cambridge în 1566 (Shakespeare avea pe atunci doi ani).

Am recurs la aceste detalii docte pentru a demonstra perfecta și sublima lor inutilitate din perspectiva epocii noastre. Nu încapе îndoială că William Stevenson (sau oricare altul dintre prezumtivii autori ai farsei) premerg teatrul shakesperian în dimensiunea lui comică și ne edifică – încă o dată – asupra continuității estetice și mai ales asupra organicității teatrului englez. Pierderea unui ac - detaliu benign și rizibil dacă-l privim cu ochii unui cetățean al secolului al XX-lea – putea avea alt înțeles într-un sat englezesc din secolul al XVI-lea. Incidentul inițial își pierde treptat semnificația, declanșând, în schimb, o sarabandă de situații hazlii, patimi, încăierări, farse care mai de care mai suculente și mai neașteptate – spre hazul și satisfacția spectatorului senin. Se cuvine să dăm încă o dată dreptate lui Leon Levițchi. Îți trebuie o mână de maestru pentru a scrie o piesă comică în cinci acte pornind de la pierderea, fie și intempestivă, a unui banal ac de cusut. Și pe deasupra acțiunea să fie și dinamică, antrenantă, fluentă și captivantă.

Regizorul *Dorin Mihăilescu* a mizat – perfect vizibil – pe comicul de situație, exploatând cu inteligență resursele farsei populare și punând în ecuație soluțiile *commediei dell'arte*, reabilitând carnavalescul spectacular, clovneria, gagul, poanta în cheie contemporană, adâncind ideea străzii ca scenă și, implicit, a lumii ca teatru. Satul în cauză are valoare categorială pentru evul mediu englez. Este aici – după mărturisirea regizorului – „o lume întoarsă pe dos”, în oglinzile căreia directorul de scenă caută obstinat (în consonanță cu exegeza la temă) sensuri și revelații, năzuind spre o *decodare artistică* ce împinge – după opinia noastră

– lucrurile foarte departe. Altfel spus, regizorul admite că zglobia farsă cu paternitate incertă dezvăluie nici mai mult, nici mai puțin decât meschinăria relațiilor inter-umane într-o societate în care nu există comunicare reală, civilizată; este vizată, deopotrivă, viața dominată de impulsuri instinctuale, caracteristică prostiei omenești, o existență derizorie, absurdă, cu inși anxioși, angoasați, reacționând animalic; în fine, autorul oferă imaginea unei lumi apăsate de conveniențe în care devine evidentă discrepanța dintre *esență* și *aparență* (una din dimensiunile fundamentale ale teatrului genialului *I.L.Caragiale*, contemporanul nostru), o lume ce disimulează neconținut, făcând posibil ca nebunul să-și etaleze „normalitatea” („el este singurul lucid, singurul care privește și înțelege viața așa cum este!” – glosează ritos directorul de scenă). Putem admite, la rigoare, aserțiunile regizorale sintetizate mai sus, interesante și seducătoare ca premise teoretice și convertite într-o concluzie cu valențe aforistice: „Este o lume întoarsă pe dos, o lume a carnavalescului în care valorile sunt anulate, iar ierarhiile ordinii sociale obișnuite sunt inversate” Interpretarea aparține neîndoielnic spiritului modern. Or, este puțin probabil ca Stevenson (ori alt contemporan al său) să fi văzut în nebunaticile zbenguieri, glume, pozne, scâlămbăieli, giumbușlucuri etc. expresii sublimite ale angoasei, alienării, fiorului existențialist. Discuția rămâne deschisă...

Dorin Mihăilescu și-a respectat intențiile programatice (sugerate mai sus) și a realizat, prin aportul semnificativ al trupei bârlădene, un spectacol agreabil, dinamic, în care interpreții se mișcă mult, se rostogolesc în cupluri mixte, se îmbrățișează, se resping, se zbenguiesc, gesticulează expresiv sau doar pitoresc, fac mai tot din ceea ce ni s-a transmis, peste secole, ca estetică inconfundabilă a *commediei dell'arte*. Nu lipsesc gagurile sau tentativele de gag, poantele șugubețe și repede uitate, „contemporaneizările” glumețe: informația cu tentă jurnalistică despre lansarea bancnotei de 100.000, sau dotarea agricultorilor cu

M.I.G.-uri. Impresia noastră este că și soluțiile scenografice (promovate profesionist de *Sandu Maștei*) au facilitat un joc vioi, în registru comic, înlesnind intrările și ieșirile repezi ale actorilor precum și desfășurarea lor dezinvoltă, necomplexată.

Dacă au fost și crispări, și unele imprecizii, și una-două *bâlbe*, acestea ar putea fi puse – comprehensiv - pe seama căldurii ori brizei de vacanță ce părea că adie peste capetele tuturor. Riguros vorbind, actorii bârlădeni au nevoie de mai multă disciplină artistică; așteptăm de la ei efortul continuu de integrare armonioasă în sistemul conceptual-artistic al fiecărui spectacol, asumarea perfectă a fiecărei partituri (*verbale, non-verbale, gestual-atitudinale*), implicarea afectivă și intelectuală, pentru a contracara impresia – născută câteodată – de *joc exterior*. Trebuie realizată diversitatea în unitate, după cum și unitatea se cade să se exprime în diversitate. Coagularea componentelor esențiale, *regie, scenografie, interpretare*, la cotele adevăratei virtuozități, aptă să declanșeze entuziasmul publicului și superlativele cronicarilor, rămâne încă un deziderat.

Ar fi nedrept să evidențiem o interpretare individuală, decupând-o din context, în condițiile unei montări ce a mizat pe *jocul colectiv*. Iar acest joc s-a organizat în conformitate cu pretențiile regizorale și în buna tradiție a profesionalității trupei bârlădene. Au evoluat: (în ordinea indicată în *Caietul-program*) *Dana Tomiță* (Cumătra Gurton), *Geta Cacevschi* (Doamna Chat), *Ruxandra Petru* (Tib), *Marcel Anghel* (Diccon), *Sorin Ghiorghe* (Hodge), *Gruia Novac-jr.* (Doctorul Rat), *Simon Salcă-jr.* (Cack), *Constantin Petrican* (Domnul Bayle).

Nu ne îndoim că montarea cu *Acul cumetrei Gurton* va fi reluată în toamna acestui an, pentru o deplină cristalizare scenică, spre satisfacția publicului spectator. Dealtfel, în treacăt fie spus, *Caietul-program* vădește, pentru cei ce-l fac, un simț de orientare și de anticipație remarcabil, înscriind clar, pe prima pagină, *Stagiunea 1998-1999*. Aș întreba candid: lansat acum, *la potou*, spectacolul de

față de care stagiune va fi revendicat: 1997-1998 sau 1998-1999? Mister impenetrabil și... limpede ca lumina zilei. De amândouă!...

1998

„Visul unei nopți de iarnă” de Tudor Mușatescu

Teatrul „Victor Ion Popa” din Bârlad a deschis stagiunea 1998-1999 abia la 29 noiembrie (avanpremieră nu este momentul oficial de referință), întârziere motivată de unele probleme la mecanica de scenă, soluționate în cele din urmă, evident, în ritmul românesc binecunoscut. Premiera adusă în fața spectatorilor a fost edificată pornindu-se de la o piesă românească, *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu, gest artistic ce răscumpără, oarecum, debutul tardiv al stagiunii. Vrem să spunem că – fiind în România – promovarea piesei românești nu este doar firească ci și obligatorie. Din rațiuni ușor de înțeles. Vă puteți imagina deschiderea stagiunii unui teatru londonez cu o piesă românească?!

Mai este actual popularul dramaturg Tudor Mușatescu, afirmat încă din perioada interbelică? Se admite îndeobște că doar *geniile sunt eternii noștri contemporani*, iar autorii așezați de timp și de istoria literaturii în al doilea plan estetic au, în posteritate, un destin ingrat. Mușatescu este, desigur, excepția care confirmă regula. Spiritualul autor, recunoscut pentru verva, umorul, sprinteneala și scânteierile replicii sale, este gustat și astăzi și – fapt poate surprinzător – este „prizat” inclusiv de spectatorii tineri și foarte tineri, de adolescenții imberbi veniți acum în număr important în sala teatrului. Din perspectiva sociologiei teatrale, acest detaliu are de ce să ne bucure: copiii de astăzi sunt spectatorii

mileniului al treilea și gustul lor se poate rafina odată cu trecerea anilor. Ei sunt virtualii spectatori ai secolului ce vine și vor accepta mai ușor – contând pe un plus de receptivitate – toate inovațiile estetice ale viitorului.

Regizorul artistic *Vasile Mălinescu* ne-a reamintit în *Caietul-program* câteva repere istorico-teatrale, strict necesare pentru spectatorul mai puțin dispus să-și piardă vremea cercetând istoria teatrului. *Tudor Mușatescu* a fost reprezentat pe scena bârlădeană cu 33 de ani în urmă, chiar cu *Visul unei nopți de iarnă* (ne aflăm, așadar, în fața celei de-a doua versiuni scenice), jucându-i-se, deopotrivă, *Titanic-vals,...escu* și *Sosesc deseară*. Iată, așadar, un autor care n-a fost neglijat, în pofida intervalelor mari de timp în care a reapărut pe afiș. Premiera absolută cu *Visul unei nopți de iarnă* a avut loc în 1937, la Teatrul Comedia din București, în regia lui *Sică Alexandrescu*, avându-i ca protagoniști pe *George Vraca* și *Nelly Sterian*. Au trecut de atunci 61 de ani. O, tempora!...

„Povestea Mariei Panait (Doruleț) și a tomnatecului Alexandru Manea – scrie regizorul *Vasile Mălinescu* – cu tot farmecul aparent desuet pe care-l conține, cu toată poezia naivă a unei nopți de iarnă cu fulgi de nea și clinchete de clopoței, ne emoționează și azi deoarece ne aduce în suflete copilăria și adolescența, dublate de nostalgia visului de fericire pe care și-l făurește fiecare în felul său. Dezbătând scenic tema evadării din monotonia vieții zilnice a omului simplu și cinstit spre dragoste și lumină, spre fericirea mult visată, am condus conflictul și acțiunea scenică spre eliberarea sufletească a eroilor, solicitând actorilor o interpretare sinceră, convingătoare și expresivă, un dialog clar, nuanțat, care să alterneze de la vivace și nervos spre liniște și calm, de la liric și dramatic la poezie și vis”

Atari premise artistice, plus disponibilitățile afectiv-receptive ale spectatorilor bârlădeni au determinat indiscutabil un succes scenic. Totul depinde, în cristalizarea unei convingeri, de unghiul de percepție și de *adecvarea la obiect*. Despre spectacolul

bârlădean se poate scrie într-un fel sau altul. Fiecare evaluare poate fi legitimată și argumentată estetic. Să spunem, așadar, cu o comprehensiune simpatetică: am văzut un spectacol agreabil, deconectant, un produs scenic ușor de acceptat date fiind coordonatele semnificative în care s-a înălțat, validat prin aplauze, vibrație sufletească, simpatie, adeziune. Factura lui este una *tradiționalistă*, dacă nu cumva termenul este demonetizat prin excesivă folosire. În acest *orizont prestabilit* se mișcă actori talentați și stimați, care n-au devenit încă obiect al unei adorații oarbe, interpreți îndrăgiți a căror prestație profesionistă place fără obiecții, partitura lor fiind potențată, în cazul de față, de un text generos, cald, dulce-omenesc, de un umor succulent, câteodată, alteori înfiorat liric.

Același produs scenic poate fi privit însă și cu *ochi răi*: spectacol edulcorat, departe de spiritul mușcător contemporan, plutind în spațiile cețoase ale nostalgiei fără frontiere, sirop de trandafiri cu parfum caduc, joc de siluete grațioase ori blând-respingătoare ieșite din timp, într-un cadru scenografic expozitiv (expune dar nu adâncește) și previzibil.

Am făcut această lapidară demonstrație: o dublă asumare estetică (discutabilă, desigur) pentru a proba o idee simplă: pornind din avanposturile aceluiași spectacol, putem ajunge la concluzii diferite.

Aportul actoricesc nu este deloc neglijabil. În ordinea distribuției – *Marcel Anghel* (scriitorul Alexandru Manea): închegat, riguros, cu replică *plină* în cea mai mare parte a timpului; câteodată exterior și factice; promovează convingător imaginea bărbatului matur, ocrotitor-paternalist, bonom și generos; intuiții juste și rezolvări menționabile. *Constantin Petrican* (Gogu Panait): un tată pitoresc, apt să-și susțină partitura de *filosof particular* (sic!), partener direct, sincer, plasând cu precizie replica-poantă, izbutind a contura un băutor redutabil, cu vagi accese de autoritate, topite repede când evenimentele se așază în matca lor firească.

Excelentă *Lily Popa Alexiu* (Elvira) în rolul femeii de lume, frivole, sarcastice, colțoase, dominatoare, metresă de lux, cu legitime accente de *demnitate în cinism*. *Petronela Ene-Dimofte* (Maria Panait; Doruleț) joacă *în două ape*: cu detașare, căzând în fals și cu implicare sufletească, probând autenticitatea. Vrem să fim bine înțeleși: interpreta are un culoar îngust de mișcare psihologică, din care nu trebuie să iasă pentru că așa este eroina; când iese, cade în artificios; când revine, lucrurile reintră în normalul psihic al personajului. *Florin Predună* este conform rolului servitorului Manole, șarjând în scena bății; oricum, place și convinge. *Ruxandra Petru* (Natalia Panait) apare destul de neguroasă în rolul unei mame ușor îngrijorate, preocupată mai ales să stăvilească avânturile bahice ale bărbatului. *Cristi Costin* (Milică Dumitrescu) exagerează gestual-atitudinal-vocal, mișcându-se după logica personajelor mecanomorfe urmuziene. Sugerează bine un tip fără scrupule *Sorin Ghiorghe* (Bebe Cristian) și „femeia fatală” – Doinița Mantale (Fanta).

Decorurile sunt semnate de *Radu Maftei*, iar costumele de *Iuliana Cahu* – meritorii, fără virtuți speciale. Ori ne înșelăm?

Un spectacol profesionist, plăcut ochiului și inimii, numai bun pentru o deschidere de stagiune teatrală.

1998

„Pelicanul” de August Strindberg

Într-un gest de normalitate artistică, Teatrul „Victor Ion Popa” din Bârlad deschide stagiunea 2004 – 2005 cu o montare importantă, „Pelicanul” de August Strindberg, valorificând înainte de toate o oportunitate devenită reflex: premieră lansată la finele stagiunii precedente, „servită” publicului cu toate „ingredientele” la debutul stagiunii imediat următoare. Soluția este curentă în lumea

bună a teatrului, de ce n-ar fi și la Bârlad, mai ales că scena locală are cota ei valorică semnificativă, iar publicul este oricând gata să înțeleagă subtilitățile „marketingului” artistic. Circumstanțele *promoționale* merită a fi consemnate, fie și lapidar: au fost de față doi critici notorii, *Florica Ichim* (București) și *Ștefan Oprea* (Iași), fapt absolut remarcabil, știută fiind „vocația sedentarismului” la cronicari atunci când se pune problema deplasării în orașele mai mici. Singurul critic infatigabil și omniprezent era *Valentin Silvestru*. Dar Maestrul nu mai este... La premieră n-au lipsit trimișii mass-media și – alt detaliu revelator – spectacolul s-a jucat în sala consacrată prin tradiție, renovată, împrăștiată și caldă la propriu și la figurat. Iată că se poate și la noi! „Odissea” lentă, aproape agonizantă, a reparației capitale a clădirii ce adăpostește teatrul și Muzeul „Vasile Pârvan” tinde să se încheie, deși suntem înclinați să contăm pe un optimism temperat. În fond, edificiul stă în provizorat de la cutremurul din 4 martie 1977; de 27 de ani investiția primește bani cu țârâita; s-a lucrat în salturi „pompieristice”, cu întreruperi și reluări fără o logică strictă, dar sunt speranțe și promisiuni că... finalul va încununa opera. Vom trăi și vom spera. Important este că nu vom mai vedea spectacolele puse în scenă la casa de cultură, pentru a suferi în surdină simțind imperfecțiunile născute din inadecvare.

Înclin să cred că regizoarea *Irina Popescu Boieru* a pus la punct o relație specială, de ordin artistic, cu scenografa *Axenti Marfa*, bizuită pe camaraderie lucidă, încredere, afinități electivă, solidaritate de generație. Parteneriatul funcționează fără rateuri, fără „gripări” intempestive – cum se mai întâmplă la motoare. Proiectul regizoral-scenografic este valid estetic și operațional, certificând siguranța profesionistă. Directorul de scenă a intuit din capul locului dificultățile inerente, pe care le-a sintetizat cât se poate de persuasiv în câteva mărturisiri de creație cuprinse în *Caietul-program*. Spicuim laconic: „Nu e deloc simplu să dai formă teatrală unei piese foarte cunoscute, semnată de un dramaturg celebru,

interpretând-o împotriva mesajului formulat de marele său autor (subl. n., T. P.). La o primă lectură, Pelicanul poate părea o meschină tragedie domestică despre frigul din casă și mâncarea insuficientă, responsabilă de această situație fiind Elise, adică mama. O analiză mai atentă poate revela faptul că lipsa de hrană și căldură sunt pretextul sub care personajele își reproșează de fapt lipsa de dragoste, de tandrețe, că cea mai importantă foame e cea a inimii, principala învinuită și în acest caz fiind tot Elise. spectacolul încearcă să restabilească adevărul. Pe fundalul unei continue decăderi materiale, relațiile se deteriorează și se modifică în continuare; golirea spațiului și a sufletelor evoluează treptat ca o simfonie a pierderii și a zădărniciiei; o sfâșietoare înstrăinare a copiilor de mamă, o judecată severă și în același timp îndurerată a Elisei de către fiul ei, un trist și îndurerat reproș din partea fiicei, urmat de necruțătoare pedepse. Dincolo însă de toate aceste relații distorsionate, de pustiul unui univers familial decadent, spectacolul încearcă în ultima clipă o recuperare a mitului mamei. Păcătoasă și plină de slăbiciuni, vinovată și fragilă, Elise cea repudiată de soțul părăsit, renegată de copii, înfierată de slujnică și trădată de amantul ginere, se va dovedi totuși Pelicanul”

Acestea sunt datele problemei, din perspectiva regizoarei, care contează pe un punct de vedere creator și pe o ipoteză de lucru seducătoare, deși nu lipsită de riscuri. Proiectul teoretic suportă mutații în concretul scenic, nuanțări și abateri de la vectorul asumat inițial. Este evident că trupa a mers pe linia indicată de regizoare, potențând sensul semnelor teatrale: mobilier vetust, de epocă, efecte de clar-obscur, muzică neliniștitor-prevestitoare, intrări și ieșiri tensionate, pentru a reliefa, în fond, o dramă familială cu actanți hiper-sensibili, de o luciditate dureroasă. Sistemul de dependențe sufletești, ciocnirile orgolioase, suferințele surde, răbufnirile emoționale, relaționările complexe dintre personaje sunt destul de ușor înțelese de spectatori; puține pasaje sunt mai puțin limpezi, fie că regizoarea le-a gândit așa, fie că au ieșit astfel fără voința ei.

Actorii joacă serios, spre a convinge și emoționa. Este însă greu să cântărim gradul de sinceritate în sens artistic și forța autenticității trăirilor. Este însă clar că avem în față o montare ce-și respectă condiția și ambiționează să răscolească sufletele. Singura eroare majoră sesizabilă în construcția spectacolului este – după opinia noastră – îndelunga, fastidioasa și redundantă „defilare” prin scenă a portăreilor-ciocli și mesageri ai decăderii materiale și ai pustiului. Ritualul funest în exces își pierde energia de emoționare și devine în cele din urmă un „clișeu”. Regretul este cu atât mai mare cu cât spectacolul are valențe expresive, transmite un fior și ne îngâdurează.

Prestația actorilor devine ea însăși un argument al calității artistice, în grade inegale, dictate de personalitate, forța trăirilor, implicare și motivație, stare de spirit. Opțiunile noastre – lesne de argumentat – merg către întruchiparea scenică realizată, pe de o parte, de actrița *Lily Popa-Alexiu* (Mama Elise), pe de alta, către aceea a lui *Marcel Anghel* (Axel, ginerele ei). În primul caz, am apreciat finețea interpretării, sensibilitatea, capacitatea de a sugera o gamă largă de simțăminte, expresivitatea jocului, implicarea afectivă, verosimilitatea psihologică. Eroina devine credibilă în ordine morală și persistă în memorie. În cel de al doilea – se cade să subliniem energia interpretului, dorința și voința de a convinge, ușurința de a intra în relație rezonantă cu ceilalți. Experiența și instinctul scenic au fost atu-urile sale în finisarea unui personaj greu de conturat, schimbător în plan atitudinal și câteodată imprevizibil. A schițat portretul unei slujnice duplicitare, malefice, tenebroase *Eudoxia Volbea* (Margret). Cel puțin așa s-a văzut din sală, nu doar ca intenționalitate ci și ca finalitate. Au contribuții meritorii, fără a fi tulburători ori adânci, *George Sobolevski* (Fredrik, fiul Elisei) și *Oana Pavalache* (Gerda, fiica Elisei).

Evenimentul teatral comentat mai sus a avut loc la 16 octombrie 2004, într-un Bârlad autumnal scăldat într-o lumină de miere.

2004

„Celestina” de Fernando de Rojas”

Trebuie să admitem – în pofida rezervelor unora și altora – că este remarcabilă și pilduitoare forța auto-modelatoare a regizorului *Dorin Mihăilescu*. Decis târziu să urmeze traseul universitar (deși nu este niciodată târziu să învățăm), a absolvit abia după Revoluția din decembrie facultatea de regie teatru (și regie film), legându-și destinul artistic (deocamdată) de scena bârlădeană. Motivat de tainice și benefice impulsuri lăuntrice, a citit multă literatură teatrologică și, evident, dramaturgie națională și universală, a adâncit lecția marilor regizori, cristalizată în studii și cărți, s-a conectat simpatetic la noutățile domeniului său predilect, a vizionat spectacole *pe viu* ori din spațiul virtual oferit de televiziune, video, Internet, a închegat caiete de regie personalizate și a lucrat cu trupa bârlădeană mai multe montări, de carate estetice diferite, incitante ca provocări culturale, interesante ca premise teoretice, ipoteze și vizualizări efective. Regizorul s-a lăsat confiscat într-atât de pasiunea sa încât orice dialog – formal ori informal – alunecă inevitabil spre teatru. Și cum finalul încununează opera, a găsit nimerit să devină doctorand în teatrologie, deschizându-și implicit o posibilă cale spre cariera universitară. Când în jurul nostru mișună atâtea *spirite inerțiale* de la adolescenții dezinhibați, inconformiști, copleșiți de o blazare timpurie și până la intelectualii sterili și plini de ifose balcanic-mioritice – exemplul regizorului devine un posibil reper.

Suntem convinși că *Dorin Mihăilescu* însuși se va fi întrebat – ca mulți alții – câți dintre spectatorii potențiali ai spectacolului cu „*Celestina*” au auzit de *Fernando de Rojas*. Candoarea diletantă a publicului nu are de ce să descurajeze gesturile culturale ale regizorului, capabil în orice clipă – ca

principiu ordonator – să-și argumenteze opțiunea. Spaniolul a trăit demult (s-ar fi născut undeva pe intervalul 1473-1476 și a murit în 1541), iar piesa lui este inevitabil datată istoricește, oglindind un context socio-cultural, o anume filosofie de viață, mentalități specifice, anumite sisteme de valori și dând seamă despre o anume pecete existențială. Întrebarea *De ce Rojas?* naște o falsă problemă și instituie un dialog bizantin, întrucât putem lansa interogația în legătură cu oricare alt dramaturg al planetei, legitimând o discuție a surzilor: *De ce Shakespeare și nu Pirandello?*, *De ce Ionesco și nu Sorescu?*, *De ce Matei Vișniec și nu D. R. Popescu?* Devine semnificativ doar detaliul că regizorul bârlădean s-a oprit *la Rojas* pentru a se delimita (într-o anumită măsură) *de Rojas*, făcând ceea ce un regizor-creator este obligat să facă în virtutea comandamentelor profesionale: textul dramatic devine o componentă (esențială) a montării, subsumată unui edificiu scenic articulat, coerent, expresiv. Argumentația capătă sensul deplin spunând că *Dorin Mihăilescu* a propus o *adaptare după Rojas*, scurtând substanțial partitura literară, modelând-o după un calapod personal și încărcînd-o cu semnificații *la zi*. Nici nu se putea altfel, căci nimeni în anul de grație 2005 nu mai poate fi interesat de *arheologie dramaturgică*. Autorii antici, medievali, clasici, romantici, moderni sunt asimilați în raport cu valorile, temele, obsesiile contemporaneității. A face altfel este echivalent cu evaziunea dintr-un timp dat (timpul prezent) și cantonarea în caduc și anacronic.

Fidel unor convingeri estetice bine cristalizate, *Dorin Mihăilescu* definește în *Caietul-program* vectorii scenariului său și ai montării, poate și pentru a risipi posibilele ambiguități și unele ipoteze nebuloase: „*Binele, profitul și plăcerea, acestea sunt „valorile” (sic!) supreme ale lumii Celestinei, ale lumii pe care se străduiește prin toate mijloacele s-o modeleze conform filosofiei sale și s-o conducă. Ea este regele care dictează legile acestei lumi, dar este un rege-bufon, un „rege răsturnat”, într-o lume a valorilor*

răsturnate, unde Celestina se joacă de-a viața și cu viața celor din jur, apelând în primul rând la qui-pro-quo, la metonimie (înlocuind cauza cu efectul), răsturnând valorile, oferind iluzia, neadevărul drept adevăr, desfrâul, plăcerea erotică drept iubire, moartea drept viață, răul drept plăcut, vinovăția drept merit, ne-rațiunea drept rațiune. (...) Prin atingerea malefică de către Celestina (care-și revendică originea diabolică a forței sale), totul devine imund, capătă valoare contrară, iar locuitorii acestei lumi își caută cu o dăruire patologică, cu disperare, sfârșitul. (...) Însăși Celestina cade victimă a Golemului instinctualității animalice pe care l-a edificat, dar, în mod firesc, l-a scăpat de sub control – și rațiunea ei s-a întunecat și a devenit ne-rațiune. Răul odată declanșat nu mai poate fi oprit. (...) Răsturnarea valorilor ne plasează într-o viață plină de surogate multicolore și strălucitoare ce înlocuiesc ceea ce-i de bun gust, ne plasează în zona kitsch-ului. (...) Cred că unele victime ale dominoului malefic merită să fie mântuite, purificate datorită dozei lor de inocență, de nevinovăție cu care cad pradă ispitei, dar mai ales încrederii în semenii lor și dăruirii lor duse până la sacrificiu. (...) Că „lumea Celestinei” e lumea noastră de azi este un incontestabil truism”

În spațiul de joc sunt concentrate de către regizor câteva elemente cu valențe conotative ce dau seamă vizual și sonor, cu privire la „lumea Celestinei”: metafora scenografică edificată din panouri mobile ce deschid ori închid secvențele teatrale, realizate cromatic pe sugestia kitsch-ului, chitaristul-raisonneur din prim-plan, urletul sinistru al lupilor prevestind mari nenorociri ș. a. Semnificatul (expresia scenică) anunță un semnificant (înțelesul final) tragic, deși directorul de scenă menține suspansul cam 80 la sută din reprezentație, păstrând spectacolul în cheie comică, ceea ce derutează într-o anume măsură publicul neprevenit. Este evident că regizorul a organizat montarea în jurul personajului-nucleu, Celestina, interpretat cu fervoare, aplomb și patimă jucăușă de *Elena Petrican*. Verbalul, nonverbalul și paraverbalul (ca să vorbim

în termenii comunicării) se îngemănează subtil în partitura actriței, familiarizată demult cu frenezia revuistică-estradistică (din zona comică) și, deopotrivă, cu accentele melodramatice și tragice. Trebuie să recunoaștem că este un tur de forță ce implică rezistență fizică și psihică, o bună coordonare intelectuală în relația cu partenerii de joc și, nu în ultimul rând, capacitatea de persuasiune. Nu știm cât au înțeles spectatorii tineri și adolescenții prezenți în sală din semnele teatrale, unele destul de transparente, altele mai încifrate, dar un lucru este cert: au reperat-o pe Celestina drept personajul-cheie și au primit-o la final cu aplauze intense pe venerabila actriță. Pudibonzii s-au grăbit să obiecteze la scenele de un erotism fără echivoc, invocând cu îndreptățire vârsta fragedă a celor mai mulți dintre spectatori. Am încercat eu însumi să înțeleg rostul îmbrățișării și sărutului lesbian dintr-o secvență controversată, pe care – desigur – nu Rojas a propus-o. Lucrurile trebuie privite, cred eu, fără crispări ipocrit-puritane. Estetica teatrală (și cinematografică) a tranșat demult problema: dacă scenele erotice au o finalitate artistică, satisfac un criteriu estetic, totul este în regulă. Dacă giumbușlucurile erotice sunt propuse ostentativ și funcționează în sine, atunci avem toate motivele să ne delimităm. Nu luăm în discuție derapajele de sugestie sexuală, gesturile și atitudinile exagerate, grobiene, directe, grețose ce pervertesc și devin altceva, fără nici o legătură cu arta.

Distribuția îi cuprinde (în ordinea indicată în *Caietul-program*) pe *Simon Salcă* (Calisto), *Petronela Ene* (Melibea), *Gruia Novac-jr.* (Pleberio), *Dana Tomiță* (Alisa), *Sorin Ghiorghe* (Parmeno), *Dan Narcis* (Sempronio), *Irina Vrânceanu* (Lucretia), *Cătălina Rusu* (Elicia), *Otilia Huzum* (Areusa), *Ionuț Gânju* (Centurio). O echipă tânără și talentată și-a mobilizat energiile pentru a potența sensurile montării și pentru a intra în consonanță cu o colegă aflată în luminoasa senectute, *Elena Petrican*. Alte trei semnături completează tabloul: *Sandu Maftei* (scenografia), *Dana Coșeru* (coregrafia) și *Bogdan Sever* (ilustrația muzicală). Premiera

bârlădeană consfințește o opțiune validă și ne convinge de adevărul că teatrul nu moare.

2005

„Fata Morgana” de Dumitru Solomon

Renunțând la ideea de a cerceta fișele personale (comoditatea – mama inerției!), mă ghidez după *Caietul-program* al secretarului literar Lidia Aivănesei la spectacolul cu *Fata Morgana* de Dumitru Solomon și constat că este a doua versiune scenică a piesei. Precedenta montare – o, tempora! – s-a „istoricizat”, datând din stagiunea 1972-1973. Revendicat de bârlădeni drept concitadinul lor (Dumitru Solomon a urmat la Bârlad cursurile primare, gimnaziale și liceale pe segmentul temporal 1939-1951; v. *Dicționarul scriitorilor români* de Mircea Zăciu, Aurel Sasu, Marian Papahagi, vol. 4, Editura Albatros, București, 2002, p. 289-291), dramaturgul n-a lipsit de pe afișul local, dar nici nu se poate spune că a fost un răsfățat al destinului. I s-au jucat pe scena bârlădeană, într-un interval de fix 32 de ani, de două ori *Fata Morgana* (1973 și 2005), *Platon* (în stagiunea 1975-1976), *Iluzia optică* (în stagiunea 1979-1980), *Noțiunea de fericire* (1985-1986) și *Cele două privighetori* (în stagiunea 1996-1997). Așadar, în medie la 5 ani și câteva luni, fiul adoptiv al urbei (născut la Galați în 1932) intra în repertoriul activ al teatrului, ceea ce ar putea reprezenta mai degrabă un argument al normalității decât al excepției fericite.

Fata Morgana este – după mărturia francă a autorului însuși – o farsă pseudo-polițistă. Aplicându-i această etichetă, i-a scutit pe teatrologi de efortul poziționării ca specie dramatică și le-a ușurat demersul analitic. Piesa s-a dorit, la vremea respectivă, o replică polemică la *dramaturgia de tipar*, cuminte, conformistă, *pe linie*,

bine reprezentată cu trei decenii în urmă grație strădaniilor condeierilor oportuniști, dedați la mai toate compromisurile și „machiaverlâcurile” pentru a ocoli *furcile caudine* ale cenzurii și a fi jucați. Poate că se va scrie odată o istorie literară obiectivă cu privire la dramaturgia conformistă și obedientă estetic din deceniile totalitarismului românesc. Scrutarea lucidă a lucrurilor, într-o oglindă morală, ar produce, probabil, multiple revelații și ar *developa* comico-tragic „năpârlirile” spectaculoase din anii post-decembrști.

Orgoliul novator al dramaturgului era cu siguranță justificat și legitim cu 32 de ani în urmă. Într-o anumită măsură, cu o îndrăzneală *controlată*, *Dumitru Solomon* sfida poncifele, clișeele stilistice, truismele de construcție dramatică ale momentului, fără a comite – să recunoaștem – imprudențe periculoase pentru integritatea sa fizică și intelectuală. Astăzi, curajoasa *comédie problematică* ne apare mai degrabă blândă, veselă, moderată, fără a stârni neliniști metafizice, spirituală în doze generoase dar nu într-atât încât să fie socotită *bestial-devastatoare, super-bazată, super-marfă* – spre a aminti superlativalele adolescente din 2005, o lucrare jovial-deconectantă și agreabilă, numai bună pentru a face săli pline. Textul își etalează discret „ridurile”, dar spectatorul dezinhibat, venit la teatru pentru *leacuri anti-stres*, le va trece nonșalant cu vederea, fiindcă nu mai este de bon-ton să numeri nodurile din papură câtă vreme papura însăși te desfată aproape gratis într-o senină seară de week-end.

Serios până la gravitate, regizorul *Dorin Mihăilescu* ne vorbește doct despre *vis și realitate, joc și realitate*, despre o *lume bolnavă* ce-și duce destinul într-o *Danemarcă putredă*, despre *interese meschine, parvenitism, lene intelectuală, maladii morale pernicioase*, posibile *dileme hamletiene, gogoliene, ionesciene*. Evident, discută toate acestea într-un discurs de tip teoretic ce vrea să fie persuasiv. De la teorie la practică distanța este întotdeauna semnificativă. Misiunea asumată de regizor este aceea de a ne

sensibiliza conștiința prin semnalul său de alarmă. Trebuie să înțelegem (într-un fel suntem somați) că jocul nu este de fapt *un joc* ci o aparență înșelătoare; la mijloc este de bănuț un demers purificator, prin efectul de ricoșeu și chiar de bumerang. Lucrurile nu sunt ce par a fi; situația este gravă deși pare veselă.

Nu știu câți dintre spectatorii prezenți la premieră au tălmăcit în acest sens strict *mesajul* spectacolului, admitând în final că gluma nu este glumă și că dincolo de *suprafețe* trebuie să vedem neapărat adâncimi abisale, potențial terifiante. Înclin să cred că miza estetică a montării este ceva mai pământească: în cel mai bun caz trebuie să luăm spectacolul drept un *avertisment bonom* până la un punct; finalul năzuiește să potențeze ideea onestității și rectitudinii morale prin cuvintele clarificatoare ale profesorului, obligat fatalmente să trăiască într-o lume eminentemente tranzacțională. Ideea că nimic nu l-ar putea atinge și nu i-ar macula fapta rămâne una din utopiile inocente ale autorului și, deopotrivă, ale regizorului. Acesta din urmă n-a găsit o altă soluție de final, ori n-a riscat să dinamiteze blânda morală a piesei.

Farsa este – orice s-ar spune – farsă, iar agitația frenetică, având drept țintă trecerea buclușului bacalaureat de către câțiva *trogloști*, nu face altceva decât să ne semnaleze derizoriul moral, caricaturalul pitoresc precum și irepresibila tentatie a compromisului mioritic. Nu cred că se cade să încărcăm spectacolul bârlădean cu o *semantică savantă*; riscăm să cădem într-o impardonabilă inadecvare. Regizorul însuși a conceput montarea în *cheie comică* și a realizat-o ca atare, chit că ne îndeamnă discret să ne încrețim frunțile a îngândurare filosofică și moralistă.

Echipa a răspuns cu fidelitate comenzii sale și a articulat un spectacol amuzant, alert, viu, spiritual, chiar spumos în câteva secvențe, de o savoare indiscutabilă, „contemporaneizat” prin ocheade complice aruncate publicului: S.M.S.–uri, „Surprize, surprize...”, gesticulație, vocalize și replici marca „rap” etc. *Oana Trifan* (Teo) și *Dan Narcis* (Fifi) joacă judicios partitura

„procurorului”, respectiv, a „polițistului”, mânați de impulsuri justițiare ce nu-i împiedică, din când în când, să se alinte și să cultive giumbușlucul languros. Este pitoresc și dinamic în costum militar de camuflaj *Sorin Ghiorghe* (PSCPSC). *Ioan Gânju* (Directorul) schițează un tip lesne recognoscibil în lumea reală, o combinație înveselitoare de obediență conjuncturală și interesată și autoritarism paternalist factice. *Simon Salcă-jr.* (Castor și Polux) se achită dezinvolt de sarcina ingrată a rolului dublu, figurând doi adolescenți aiuriți, cu mutre, replici și gesturi de retardați. *Petronela Ene* (Lucreția Borgia) amintește vag de Jojo de la Divertis, dar este mai energică în postura fetei fără complexe și șarjează atât cât îi dictează intuiția, rămânând totuși în limitele decenței artistice. Altfel spus, nu este vulgară. Intră în tiparul asumat *Dumitru Ciubotaru* (Sportivul), cu aerul lui de *mardeiaș rap*, ce încântă urechea și ochiul adolescentin. Schițează siluete plauzibile, deși ar fi fost de dorit mai pregnante, artisticește vorbind, *Geta Cacevschi* (Soția), *Gruia Novac-jr.* (Lombroso), *Irina Vrâncianu* (Diana), ultima – de o senzualitate redundantă în câteva scene mai fierbinți.

Scenografia – de o simplitate senină – reconfirmă profesionalismul lui *Sandu Maftei*, partener predilect al regizorului *Dorin Mihăilescu*.

În anul fast al semicentenarului, teatrul bârlădean dăruiește publicului un spectacol voios, nici prea-prea, nici foarte-foarte, numai bun ca argument pre-estival și necesar *remember* pentru regretatul *Dumitru Solomon*.

2005

În loc de epilog

Încerc să judec rece-neutru zecile de cronici teatrale cuprinse în cartea de față. Ele sunt fatalmente datate, intrate parcă într-un tunel al timpului ce se îndepărtează vertiginos de mine. E ca într-un film *science-fiction*. În orice caz, textele nu-mi oferă nici pe departe bucuria sinceră și curată pe care am trăit-o în momentul redactării. Ce se întâmplă? Au ruginit antenele receptoare? Îmi dau seama, cu o strângere de inimă, că nu mai sunt cel de altădată. Nici teatrul nu mai este cel de acum 20, 25 sau 30 de ani. S-au schimbat multe lucruri, unele în chip iremediabil. Nici oamenii nu mai sunt aceiași. Tânărul de odinioară și-a pierdut multe din iluzii. A dobândit între timp altele, spulberate și ele.

A fost o vreme când participam frecvent, cu însuflețire și încredere, la festivaluri, gale și colocvii de teatru(București, Brașov, Bacău, Focșani, Bârlad, Vaslui), notam cu febrilitate ceea ce vedeam și auzeam. A fost o ucenicie extraordinară. Nu e puțin lucru să-i asculți pe *Ion Zamfirescu, Liviu Ciulei, Valentin Silvestru, Marin Sorescu, Dina Cocea, Ion Toboșaru, Mircea Radu Iacoban, George Genoiu, Ovidiu Genaru, Stefan Oprea, Constantin Paiu, Natalia Stancu, Ileana Berlogea, Doina Modola, Ludmila Patlanjoglu, Marius Robescu, Ion Cocora, Constantin Cubleşan, Mircea Ghițulescu* și atâția alții, cronicari, critici și istorici ai teatrului, regizori, scenografi, secretari literari, actori. Nu puțini dintre ei au trecut la cele veșnice. A dispărut *Valentin Silvestru*, sublimul mentor, "ochiul de veghe" al criticilor români de teatru. După el parcă este mai multă dezordine, mai multă agitație factice; ierarhiile par bulversate și valorile se amestecă inextricabil cu pseudo-valorile și cu non-valorile. Lipsește providențialul *spiritus rector*.

Vremurile s-au schimbat și oamenii odată cu ele. Teatrele noastre au pierdut ceva esențial: aura mitică, acel farmec misterios

și subversiv, susținut nu doar de talentul regizorului, vocația interpreților, dibăcia directorului- constrâns adesea să facă slalom printre legi- ci și de complicitatea specială a publicului, sensibil la glumele echivoce, la ambiguitățile savuroase, aluziile în doi peri, trimiterile subtextuale la realitățile clipei. Înainte de revoluția din Decembrie 1989, teatrale curajoase făceau săli pline. *Autorul, regizorul, actorul* erau vedete în cel mai strict sens al termenului. Astăzi, scene dintre cele mai importante se confruntă cu o penurie cronică de spectatori. Festivalurile- parcă mai rare ca ieri- nu mai pot aduna toată floarea dramaturgiei naționale, împuținată și dezbinată. Câteodată, reuniunile conjuncturale numite *festivaluri* par conclavuri *închise*, elitiste, destinate unui grup restrâns de inițiați.

Teatrul în ansamblu se vede concurat de adversari redutabili, focalizați preponderent pe divertisment, joc, distracție- toate cât mai lejere, chiar frivole: televiziune, calculator, Internet, disco-bar, info-bar, discotecă, spectacole în aer liber etc. Sistemele de valori cunosc o spectaculoasă răsturnare. *Mitul teatrului* tinde să se prăbușească, aidoma *mitului cărții*. Nu spun că nu vor mai exista; vor fi sub altă formă, cu alt înveliș și poate chiar cu altă substanță.

Cât mai poate interesa astăzi o carte de cronici teatrale? În fața întrebării sunt încercat de un scepticism bine temperat. În pofida îndoielilor, a contextelor socio-culturale nu foarte favorabile, a derapajelor de toate felurile, autorii de cărți trebuie să-și ducă până la capăt crucea. *Scriu, deci există!* Dulcea zăbavă a scrisului reprezintă unica lor rațiune de a fi.

Autorul

Cuprins

- Argument	5
<u>Teatrul „Nottara”, București</u>	
- „Karamazovii” de Horia Lovinescu și Dan Micu, după Dostoievski	8
<u>Teatrul de Comedie, București</u>	
- „Există nervi” de Marin Sorescu	13
- „Turnul de fildeș” de Victor Rozov	.16
<u>Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, București</u>	
- „Între etaje” de Dumitru Solomon	.18
<u>Teatrul Mic, București</u>	
- „Niște țărani” de Dinu Săraru	.20
- „Mârâiala” de Paul Cornel Chitic	24
- „Mitică Popescu” de Camil Petrescu	.27
- „Cerul înstelat deasupra noastră” de Ecaterina Oproiu	29
<u>Teatrul Foarte Mic, București</u>	
- „Ana-Lia” de Dina Cocea	32
- „Bătrâna și hoțul” de Viorel Savin	34
<u>Teatrul Giulești, București</u>	
- „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale	35
- „Așteptam pe altcineva” de Paul Ioachim	39
<u>Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București</u>	
- „Poveste din Hollywood” de Neil Simon	41
- „Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu	43
<u>Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra”, București</u>	
- „Câinele grădinarului” de Lope de Vega	45
<u>Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași</u>	
- „Dansul morții” de August Strindberg	48
- „Chirița în provincie” de Vasile Alecsandri	50

- „Mielul turbat” de Aurel Baranga 53

Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași

Sectia Suceava

- „Nu sunt Turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu 55

Teatrul Municipal din Ploiești

- „Macbeth” de William Shakespeare 58

Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani

- „Interesul general” de Aurel Baranga 60

- „Mobilă și durere” de Teodor Mazilu 62

- „Femeia îndărătnică” de William Shakespeare 65

- „Visul unei nopți de iarnă” de Tudor Mușatescu 68

Teatrul Dramatic din Baia Mare

- „Matca” de Marin Sorescu 71

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

- „Milionarul sărac” de Tudor Popescu 73

Teatrul Național din Târgu Mureș

Sectia română

- „Moartea accidentală a unui rebel” de Dario Fo 76

Teatrul Dramatic din Brașov

- „Cine sunt eu?” („Doamna din Dubuque”) de Edward Albee 79

Teatrul Dramatic „Bacovia” din Bacău

- „De ce dormi, iubito?” de Jos Vandello 81

Compania Teatrală „Cia” din Sao Paolo, Brazilia

- „Quadri matzi” („Patru paiațe”) de Eduardo Amos 83

Compania „Razoes Inversas” din Sao Paolo, Brazilia

- „A bilha quebrade” („Ulciorul sfărâmat”) de Heinrich von Kleist 83

X X X

Teatrul „Victor Ion Popa”, Bârlad

- „Să nu-ți faci prăvălie cu scară” de Eugen Barbu 86

- „Luna dezmoșteniților” de Eugene O'Neill 88

- „Vlaicu-Vodă” de Al. Davila 91

- „Jolly Joker” de Tudor Popescu 94

- „Puterea și Adevărul” de Titus Popovici	96
- „Comedie de modă veche” de Alexei Arbuzov	98
- „Mira” de Mihai Eminescu	100
- „Strigoii” de Henrik Ibsen	102
- „Iluzia optică” de Dumitru Solomon	103
- „Trei povestiri care merită să fie povestite” de Oswaldo Dragun	106
- „Ciuta” de Victor Ion Popa	108
- „Povestiri despre om”	110
- „Moscheta” de Angelo Beolco Ruzante	112
- „Europa, aport, viu sau mort” de Paul Cornel Chitic	115
- „Micul infern” de Mircea Ștefănescu	117
- „Nota zero la purtare” de Virgil Ștoenescu și Octavian Sava	119
- „Discipolul Diavolului” de Bernard Shaw	121
- „Pensiunea doamnei Olimpia” de I. D. Șerban	123
- „Hangița” de Carlo Goldoni	125
- „Clipa” de Virgil Ștoenescu	127
- „Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu	129
- „Moralitatea doamnei Dulska” de Gabriela Zapolska	132
- „Jocul” de Ion Băieșu	134
- „Noțiunea de fericire” de Dumitru Solomon	135
- „Omul care a văzut moartea” de Victor Eftimiu	139
- „Fluturi de noapte” de Dinu Grigorescu	141
- „Micii farisei” de Dimitris Psatas	143
- „Îndrăgostiții de la nouă seară” de Adrian Dohotaru	145
- „Comedia zorilor” de Mircea Ștefănescu	146
- „Scaunul” de Tudor Popescu	148
- „Intrigă și iubire” de Friedrich Schiller	151
- „Căsătoria” de N. V. Gogol	155
- „Piatră la rinichi” de Paul Everac	159
- „Dulcile, amare bucurii” de Dina Cocea	162
- „Unchiul Vanea” de A. P. Cehov	164
- „Profesorul îndrăgostit” de Hermann Bahr	167
- „Martorii se suprimă” de Robert Thomas	169
- „Meandrele vieții” de Dumitru Dinulescu	172

- „Rinocerii” de Eugen Ionescu	174
- „Însurătoare cu bucluc” de A. P. Cehov	177
- „Tichia cu clopoței” de Luigi Pirandello	179
- „O întâmplare cu haz” de Carlo Goldoni	182
- „Nebunele vacanțe la New-York” de Carolyn Green	186
- „Anna Christie” de Eugene O’Neil	188
- „Cele două privighetori” de Dumitru Solomon	191
- „Neînțelegerea” de Albert Camus	193
- „Boeing-Bocing” de Marc Camoletti	198
- „Miss România” de Sică Alexandrescu, după Alfred Hannequin	201
- „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale	204
- „Acul cumetrei Gurton” de William Stevenson	208
- „Visul unei nopți de iarnă” de Tudor Mușatescu	212
- „Pelicanul” de August Strindberg	215
- „Celestina” de Fernando de Rojas	219
- „Fata Morgana” de Dumitru Solomon	223

X X X

- În loc de epilog	227
--------------------	-----



Grup Mușatinii

tipografie • editură • producție publicitară

SUCEAVA, tel.: 0230 523640



Cronicarul de teatru contemplă *clipa*, momentul unic și irepetabil al premierei; criticul de teatru înscrie spectacolele în durată și – dacă există un temei estetic – în *permanență*; cronicarul își poate îngădui libertatea de a fi subiectiv și „impresionist”, înregistrând „la cald” punctele tari și punctele slabe ale construcției scenice; criticul este chemat să se obiectiveze, să emită judecăți de valoare și să proiecteze spectacolele pe ecranul timpului...

Teodor Pracsiu

De același autor:

Clepsidrele Thaliei, 1985, *Maștile lui Cronos*, 1995, *Transparențe critice*, 1997, *Oglinzi paralele*, 2000, *Pro scena*, 2005, (în colaborare cu Vasile Mălinescu).

Mini-antologii de umor, îngrijite și prefățate:

Plecat-am nouă din Vaslui, 1996, *Numai înțelepții râd*, 1998, *Satana...în mini-jup*, 2000, *Ridendo*, 2002, *Sechestrați în umor*, 2004, *Corecții cu zâmbete*, 2006.

ISBN: 978-973-87823-0-3

ISBN 973-87823-0-9



9 789738 782303

Editura
ART XXI

<https://biblioteca-digitala.ro>